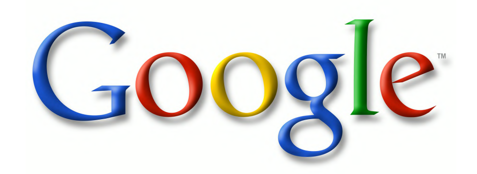
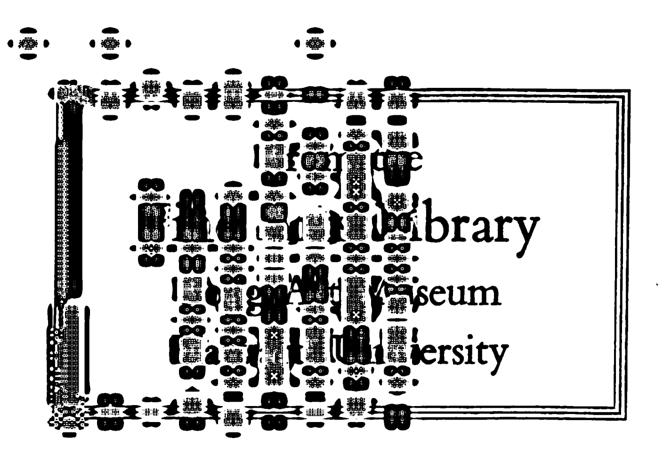
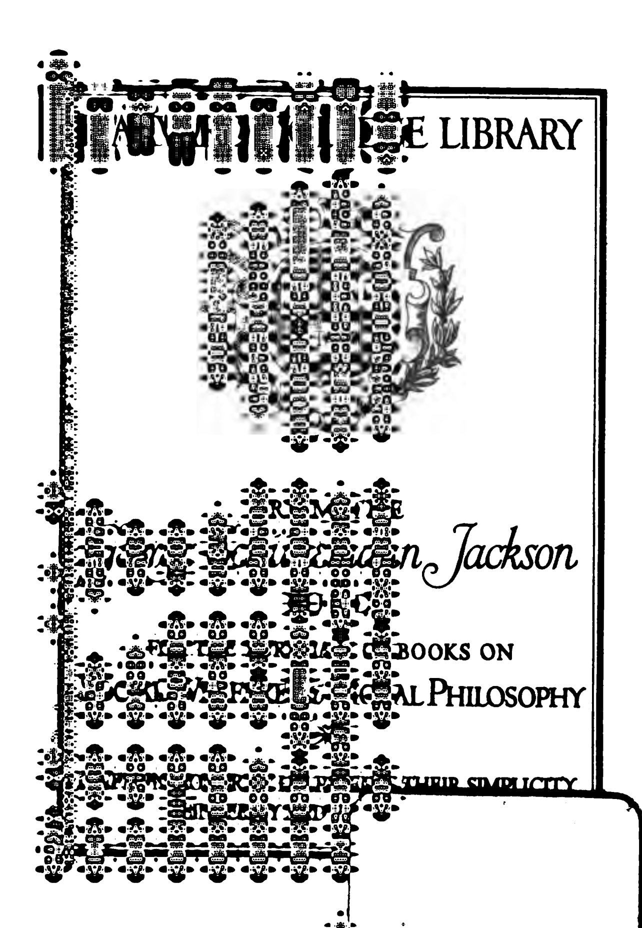
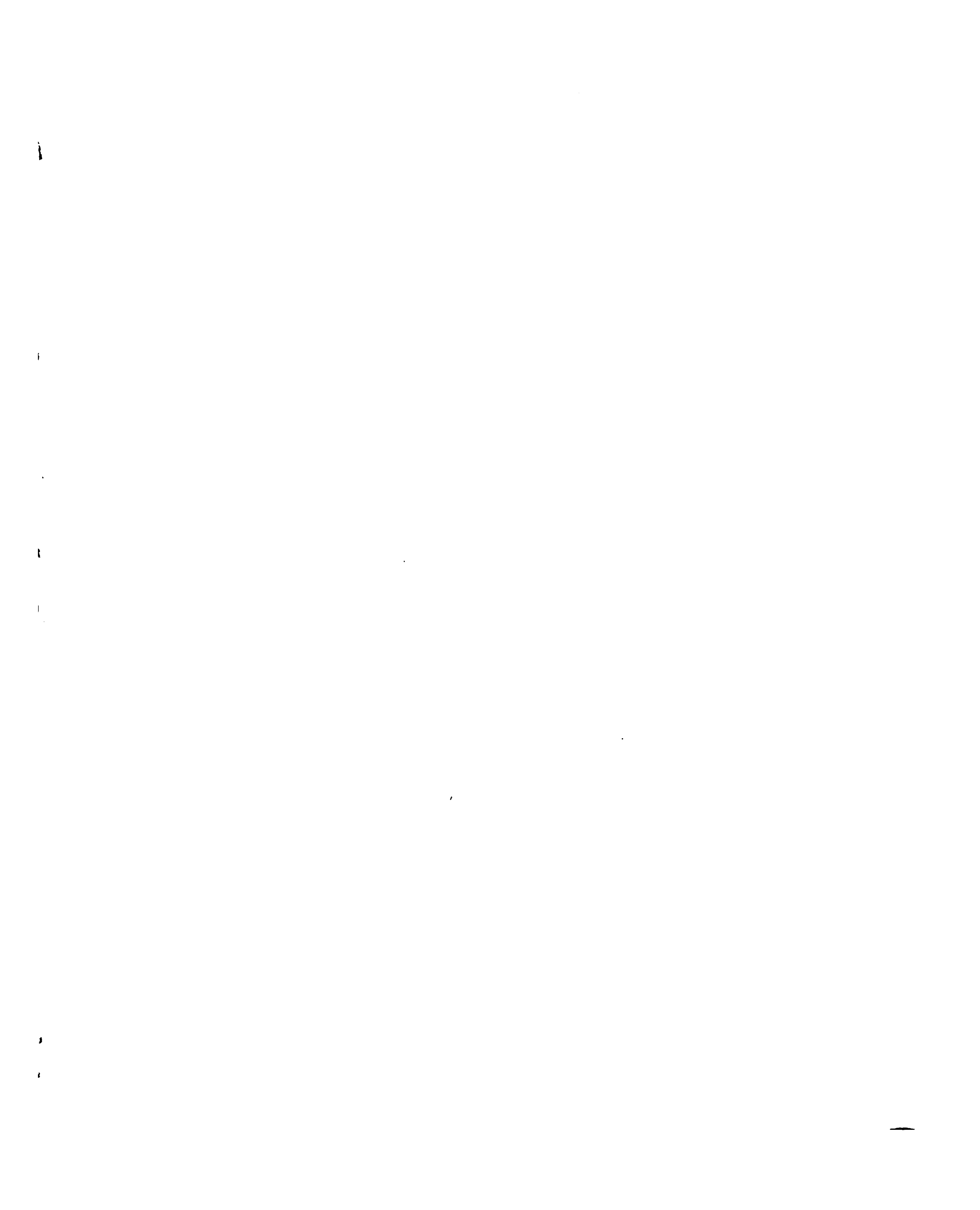
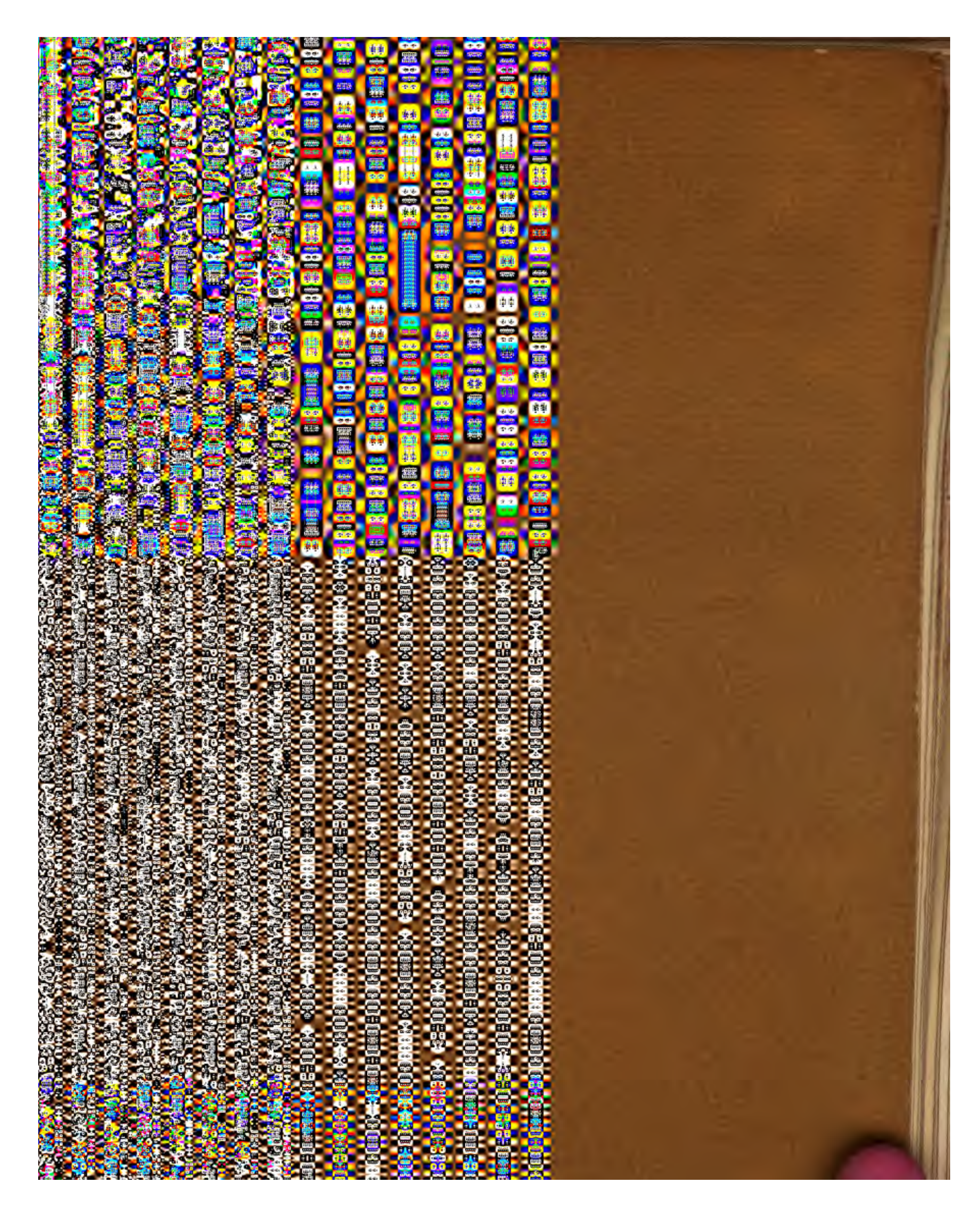





LIBRARY
Jackson
BOOKS ON
PHILOSOPHY













Selbstbildnis

BÖCKLINS KUNST UND DIE RELIGION

VON JOHANNES MANSKOPF



MIT 24 BILDERTAFELN

ERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN, 1905

GEDRUCKT IN LEIPZIG
BEI POESCHEL & TREPTE



AS Zeitalter der Maschine hat begonnen sich darauf zu besinnen, dass der Mensch keine Maschine ist, dass es Lebenswerte gibt, die sich nicht in Zahlen ausdrücken lassen, dass die materialistische Natur- und Geschichtsanschauung der Seele Steine statt Brot gibt. Religion und Kunst, die beiden höchsten Äusserungen des Seelenlebens, gewinnen mehr und mehr Macht über die Gemüter. Kaum eine Zeit hat's gegeben, in der die Teilnahme an allem Kunstleben, wenigstens unter den Gebildeten, eine so allgemeine gewesen wäre als in der unsrigen. Und das religiöse Bedürfnis ist in einer Stärke erwacht, wie man es noch vor ein, zwei Jahrzehnten kaum für möglich gehalten hätte. So mannigfache und zum Teil absonderliche Wege es sind, auf denen unsere Zeit Gott zu finden sucht, sie beginnt doch, Gott zu suchen. Da ist's natürlich, dass mehr und mehr das Bestreben zutage tritt, diese beiden Lebenszentren miteinander in Verbindung zu bringen, zu fragen, was sie einander zu sagen und zu geben haben. Man liest immer häufiger Aufsätze, wie den von Bölsche im „Kunstwart“: Von der Auferstehung des Religiösen durch die Kunst, und auf der andern Seite Auseinandersetzungen wie die von Henry Thode, der das Heil für die Kunst von einer Auferstehung des Religiösen erwartet. Auf zweierlei hat sich nun die Sorge des religiös gesinnten Kunstfreundes zu richten: einmal, dass die zu neuem Leben erwachte Kunst, nachdem sie in der Sturm- und Drangzeit des Impressionismus neue Ausdrucksmittel gefunden, nun nach einem neuen Inhalt ihrer Schöpfungen suche und ihn gewinne durch die Religion, durch eine tiefste Erfassung des Lebens. Andrerseits hängt nicht nur für die Religion, sondern auch für eine Vertiefung der Kunst alles davon ab, dass jene sich nicht zu einem in unbestimmten Gefühlen zerfliessenden Mystizismus erweiche. Das würde nicht nur ihr selbst alle erlösende Lebenskraft rauben, sondern sie auch unfähig machen, der Kunst einen Inhalt zu geben, den sie

wirklich gestalten könnte, und der Umschlag in einen groben Naturalismus würde nur eine Frage der Zeit sein. Das lehrt die ganze Geschichte des menschlichen Geistes. — Nur auf dem Grunde der Ehrfurcht vor einer überweltlichen, persönlichen, sittlichen Macht kann die Annäherung von Religion und Kunst zu gegenseitiger Befruchtung führen. Von einer Befruchtung der Kunst durch die Religion erwarten wir ihre Vertiefung, ihre Bewahrung vor der Gefahr, sich in den Dienst einer „Oberflächenkultur" zu stellen. Die Berührung der Religion mit der Kunst aber muss jene davor schützen helfen, die Fühlung mit dem Empfinden der Zeit, wie es sich in der Kunst ausspricht, zu verlieren. Sie wäre sonst in Gefahr, einem trockenen Dogmatismus oder einer weltfremden, psychologisch unwahren Empfindungsweise zu verfallen.

Dies sind die leitenden Gesichtspunkte für die folgende Untersuchung über die Berührung von Kunst und Religion im Lebenswerke eines Künstlers, der immer noch im Mittelpunkte der Teilnahme der kunstliebenden Welt steht, und dessen Einfluss noch lange fortwirken wird, wie wir hoffen, deshalb hoffen, weil, wie wir zu zeigen versuchen werden, gerade in seinen Schöpfungen jene Berührung von Kunst und Religion besonders auffällig zutage tritt.

Von der Kunst Böcklins in ihrer Beziehung zur Religion soll die Rede sein, nicht von seiner persönlichen Stellung zu den höchsten Fragen der Menschheit. Wer freilich in der Kunst mehr sucht als ein genussreiches Phantasiespiel, wer im Genusse eines Kunstwerks zugleich eine Bereicherung seines Innenlebens erfahren will, dem verschmilzt Kunstwerk und Künstler in eins, da er eben jene Bereicherung nur erwarten kann, weil er das wahre Kunstwerk als Offenbarung einer Persönlichkeit begreift. So wird das Streben verständlich, tiefer in die Gedanken- und Gefühlswelt des Künstlers

eindringen zu dürfen, in die doch seine Schöpfungen nur ahnende Blicke tun lassen. Um so stärker wird dieser Wunsch sein, je tiefer und reicher das Seelenleben ist, das die Werke eines Künstlers ahnen lassen, je mehr wir den Eindruck haben, dass er seinen Stoff nicht zu Mitteln bloss äusserlich künstlerischer Zwecke herabwürdigt, sondern aussprechen will und muss, was er innerlich erlebt und geschaut, dass er uns also wirklich etwas zu geben hat. — In diesem Sinne hat Thode seinen Michelangelo geschrieben, um durch die Enträtselung des innersten Wesens seines Helden den Schlüssel zum vollen Verständnis seiner Werke zu finden. Ein gleiches bei unserm Meister zu versuchen, würde allerdings grösseren Schwierigkeiten begegnen, besonders wenn sich's um die in der Richtung unsers Themas liegende Frage handelt, um seine religiösen Anschauungen.

Die Sucht unserer Zeit, das Wesen einer Persönlichkeit aus seiner Umwelt zu erklären, möchte es nahe legen, an den Umstand anzuknüpfen, dass Böcklin in einer Stadt aufgewachsen ist, die sich von jeher durch besondern Reichtum religiösen Lebens ausgezeichnet hat, und von der in der Reformationszeit und besonders in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mancherlei tiefgehende religiöse Anregungen ausgegangen sind. Seine Biographen, die an dieser Tatsache nicht vorübergehen können, wissen allerdings mit diesem „Pietismus" Basels recht wenig anzufangen. Er ist ihnen eine unverständliche Erscheinung. Einer von ihnen spricht von Basel als einer Stadt, die „berüchtigt" sei durch die Art ihrer Frömmigkeit. Ein anderer glaubt hochgradige Nervosität und klimatische Einflüsse zur Erklärung heranziehen zu müssen. Wieweit nun Böcklin innerlich durch die Berührung mit der immerhin vielleicht etwas engen Art der heimischen Religiosität beeinflusst worden sein mag, entzieht sich unserer Kenntnis. In der Literatur über Böcklin, auch in den persönlichen Erinnerungen seiner Freunde sind kaum Äusserungen über seine Stellung zu den religiösen Fragen zu finden.

Es war offenbar seine Art nicht, sich über sein tiefstes Empfinden auszusprechen. Dass er an dem Grössten, des Name genannt werden kann, wenn von Religion die Rede ist, an Jesus Christus, nicht hat vorübergehen können, bezeugen nicht nur seine religiösen Bilder, sondern auch einzelne Äusserungen des Künstlers. Frey berichtet, dass, wie Böcklin selbst erzählt, kaum ein Bild einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht habe, als der leidende Christus von Lukas von Leyden in Florenz. Das Bild rührte ihn zu Tränen, obschon es nach seinem eigenen Geständnis hässlich und ohne besondere technische Vorzüge sei. Es war die Innerlichkeit der Auffassung, die es ihm antat, die gleiche Eigenschaft, um derentwillen er den alten niederländischen und deutschen Meistern mehr Liebe entgegenbrachte, als den grossen Cinquecentisten. — Einem Baseler Kaufmann, mit dem Böcklin viel verkehrte, verdanke ich die Mitteilung einer weiteren Äusserung, die sich auf eine Kreuzigung, wahrscheinlich die von Grünewald in Kolmar, bezieht. „Das sei noch kein gutes Bild einer Kreuzigung, wenn nur alles darauf zu sehen sei, was laut der Schrift darauf gehöre. Auf diesem Bild aber könne man sehen, worauf es ankomme. Zur Seite Christi stehe der Apostel Johannes und weise mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Gekreuzigten hin. Diesen Finger könne niemand missverstehen, er sage: Seht, da hängt Gottes Sohn, und der ernste Ausdruck des Apostels sage jedermann, da sei etwas Grosses geschehen für uns. Er könne diesen Finger nie mehr vergessen. Es sei das Grossartigste und zugleich Einfachste, was er in dieser Art kenne.“ „Auch über andere religiöse Bilder sprach Böcklin noch viel, und ich konnte nur bewundernd zuhören, wie tief und ernst er von diesen Dingen redete.“ Zeugen solche Bemerkungen davon, wie ernst und tief Böcklin die Aufgabe der religiösen Kunst auffasste, so spricht aus ihnen zugleich eine tiefe Ehrfurcht vor der Persönlichkeit Christi und ein Ergriffensein von seinem Leiden für uns. Wie weit aber

sein Verhältnis zu Christus über die rein menschliche Anteilnahme hinaus religiösen Charakter gehabt haben mag, können wir nicht entscheiden, und es liegt mir daher fern, ihn auf Grund solcher gelegentlicher Äusserungen oder des Ernstes seiner religiösen Bilder zu einem gläubigen Christen stempeln zu wollen.

Wenn man ihn indessen ohne weiteres als einen Pantheisten oder Polytheisten bezeichnen hört, so mag erlaubt sein, an das Goethesche Wort zu erinnern: „Als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist als Naturforscher, und eins so entschieden als das andere. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt." Wie man auch über die Berechtigung und Möglichkeit einer solchen Dreiteilung denken mag, jedenfalls ist das Seelenleben ausserordentlicher Naturen ein zu kompliziertes Ding, als dass man aus dem Eindruck ihrer Schöpfungen ohne weiteres Schlüsse auf die Art ihrer Weltanschauung ziehen dürfte.

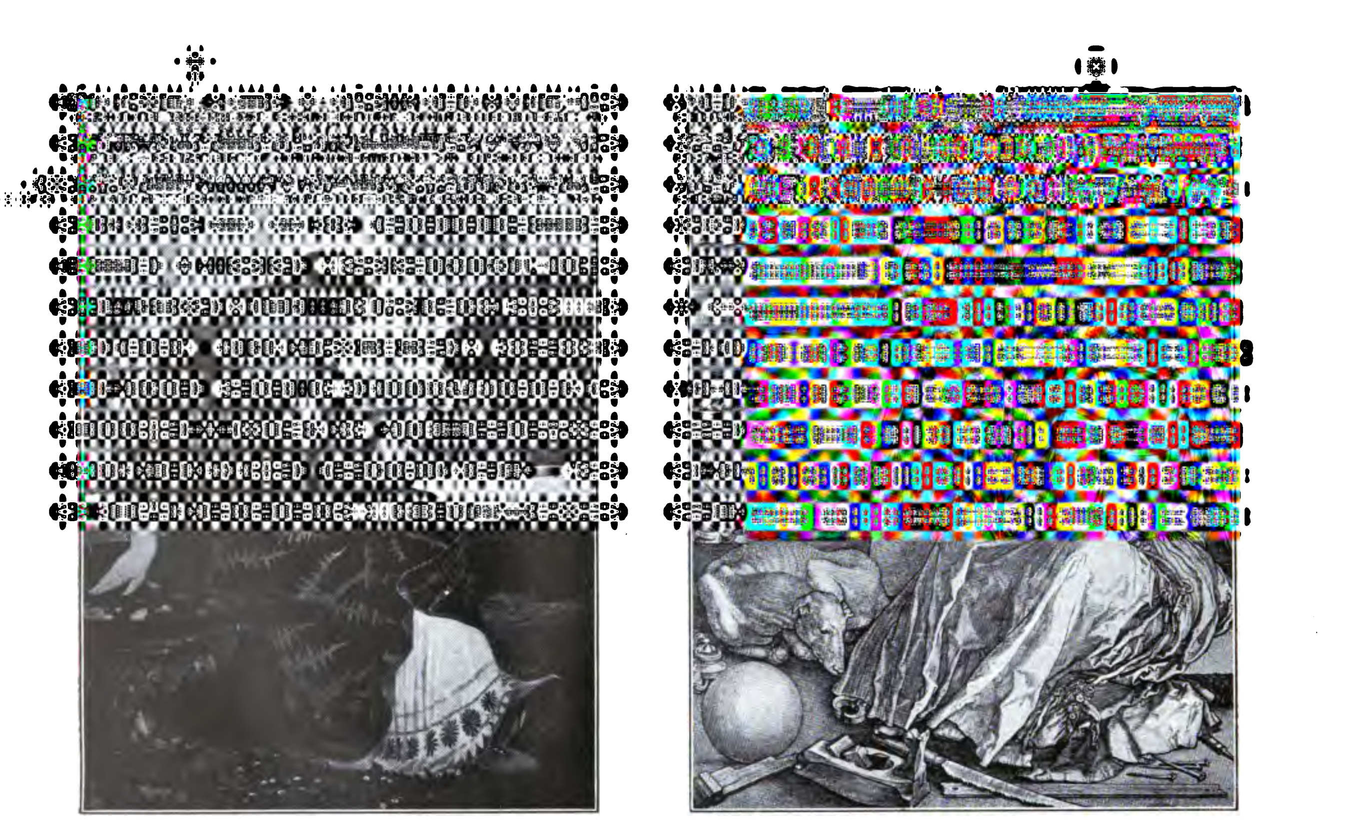
Immerhin empfangen wir aus Böcklins Kunst und allem, was wir von seiner Persönlichkeit wissen, den Eindruck, dass die Natur sein Lebenselement gewesen, und er dem Menschen als einer Persönlichkeit mit individuellem geistigem Leben verhältnismässig gleichgültig gegenübergestanden. Der Mensch hat in seinen Bildern nur typisch-symbolische Bedeutung zur Verdeutlichung einer aus der Natur geschöpften seelischen Stimmung. Man lege einmal Dürers und Böcklins „Melancholie" nebeneinander, um sofort den Unterschied zu erkennen.

Dort glüht aus den dunklen Augen die Qual des ungestillten Erkenntnistriebes des Menschen, der sich als Geist fühlt; hier haben wir in der Frauengestalt, der sich die leuchtende Herrlichkeit der Natur im Spiegel in eintöniges Grau wandelt, das Bild der Seele, die sich selbst als Teil der Natur empfindet und ihr Vergehen vorahnend miterlebt. Auch seine Bildnisse zeigen meist nur die äussere Erscheinung oder geben eine typisch-symbolische Auffassung wieder, wie vor allem seine Selbstbildnisse, zumal das mit dem fidelnden

Tode, beweisen. Sein Bedürfnis nach geistigem Austausch, soweit es sich nicht um seine Kunst handelte, nach Verkehr zwischen Geist und Geist, scheint nicht sehr gross gewesen zu sein, und auch die sittlichen Fragen scheinen ihn nicht sehr stark beschäftigt zu haben, eine so starke sittliche Persönlichkeit er selbst auch gewesen ist. Man könnte versucht sein, daraus auf einen geringeren Grad religiösen Bedürfnisses zu schliessen, wenigstens im Sinne eines Verkehrs mit einem persönlichen Gott, wenn es nicht misslich wäre, ohne tiefere Kenntnis und intimere persönliche Berührung in das Geheimnis des innersten Wesens einer Menschenseele eindringen zu wollen.

So ist es uns nicht vergönnt, diese herbe, verschlossene Schweizernatur zur Aussprache zu zwingen über das, was wir gern aus ihr herauslocken möchten.

Aber wir haben ja seine Kunst! Und wenn wir in unserer Seele seine Werke wieder lebendig werden lassen und uns klar zu machen suchen, worin denn ihre tiefsten Wirkungen beruhen, so dürfen und müssen wir sagen, es ist der Ton eines religiösen Empfindens, das in den Tiefen unserer Seele Widerhall findet. Diese Religion ist freilich nicht etwas, was sich in Formeln pressen lässt. Es ist, um an ein Wort Tolstois anzuknüpfen, „die Beziehung der besonderen Individualität zum unendlichen Weltall oder zu dessen Urgrund", es ist das die Seele erfüllende ehrfurchtsvoll sehnsüchtige, von Schauer und Erhebung gemischte Gefühl des grossen Weltgeheimnisses, in das wir hineingestellt sind. Eine Seele, die ein Empfinden hat für das Geheimnis alles Seins und sich selbst fühlt als ein Geheimnis, die durch das Blau des Himmels und das Schweigen des Waldes, die lachende Au und das wogende Meer sich hineinziehen lässt in den Urgrund alles Seins, die der Natur in die Seele schaut, die bald mit dem unbewussten Frageblick des Kindes in die unbekannte Weite blickt, und dann wieder, im Bewusstsein ihres Einsseins mit dem All jauchzend das Fest des Lebens feiert und Stein und Blume,



Melancholie, von Böcklin — von Dürer

Wolke und Strom als Bruder begrüsst, die aber auch in Schwermut ihr Abbild findet in der Welle, die vorübereilt, in dem Blatt, das vom Baume sinkt, in den Stürmen, die die Bäume schütteln und die Felsen peitschen, — eine solche Seele schaut aus Böcklins Bildern heraus. Nie bleibt sein Auge haften an der zufälligen äussern Erscheinung der Dinge. Die äussere Wirklichkeit, sei es Stein oder Welle, Blume oder Baum, auch seine menschlichen und mythologischen Gestalten sind ihm nur Symbole, die ihm helfen sollen, Unaussprechliches auszusprechen. Nur wer das erkannt hat, kann ihn recht verstehen. Und das ist's, was wir das Religiöse seiner Kunst nennen. Denn Religion und Kunst wollen beide das Tiefste aussprechen, was die Menschenseele bewegt, was eigentlich nicht in Worte zu fassen ist. Und dazu bedürfen sie der Symbole. Dies Reden in Symbolen ist der Hauptberührungspunkt zwischen beiden. Alles Vergängliche nur ein Gleichnis. Kein Reden über Religion kann der Symbole entbehren. Die ganze Bibelsprache ist symbolisch. Wenn wir Gott den Vater nennen, wenn wir von Schöpfung, von Versöhnung und Rechtfertigung, Gottes Sohn, Gottes Kindschaft, von Gottes Auge und Hand sprechen, so brauchen wir menschliche Verhältnisse, Erscheinungen, Vorgänge als Sinnbilder des Ewigen, Überweltlichen, Unfassbaren, das uns deshalb nicht weniger eine Wirklichkeit ist, wenn wir uns bewusst bleiben, nur in Bildern davon reden zu können. Die Kunst ihrerseits wird, je höher sie entwickelt ist, je mehr sie die Natur nicht in ihrer nackten Wirklichkeit, sondern ihr Spiegelbild in der Seele darstellen will, desto mehr symbolischen Charakter an sich tragen. Die Kunst weniger Meister aber ist so durch und durch symbolisch wie die Böcklins. Zwar hat sie wenig gemein mit dem, was man gemeinhin Symbolismus in der Kunst zu nennen pflegt, um damit eine bestimmte moderne Richtung zu bezeichnen. Was ihn von dieser scheidet, das ist das Ungewollte, die Einfachheit und Klarheit seiner Sprache, die jedem

verständlich ist, der vor seinen Werken nicht an der Oberfläche, am Figürlichen kleben bleibt, wohingegen die Symbolisten in ihrer aufdringlichen Absichtlichkeit und ihrer ohne Kommentar vielfach unverständlichen Rätselsprache keinen reinen Kunstgenuss ermöglichen. Bei Böcklin ist nichts ergrübelt, alles innerlich geschaut, so peinlich auch die Gewissenhaftigkeit ist, mit der er sich in der Durchbildung des Geschauten nicht genug tun kann. Die Grösse seiner Kunst beruht zum nicht geringen Teile in ihrer Einfachheit. Alles Grosse und Echte ist einfach. Vor allem auch die Religion steht um so höher, je mehr sie sich ohne verwickelte Dogmatik und umständlichen Kultus in den einfachsten Vorstellungen und Formen bewegt. Darum bemüht sich die Theologie, die christliche Religion als die höchste zu erweisen, indem sie Gottes Verhältnis zur Menschheit in dem einfachsten und stärksten menschlichen Verhältnis abgebildet sehen lehrt, der Liebe des Vaters zum Kinde. Und auch die Kunst besinnt sich darauf, dass im Einfachen und im Aussprechen des Wesentlichen die Grösse besteht. Einfachheit ist freilich nicht gleich Plattheit. Die einfache Klarheit der Vorstellungen, deren wir uns bei Böcklin freuen, ist weit entfernt von platter Aufdringlichkeit. Sie behält den mystischen Charakter, der nun auch einmal zum Wesen der Kunst wie Religion gehört. Was Fontane in einem seiner Romane über Hölderlin sagt, das findet Wort für Wort auch auf Böcklins Kunst Anwendung. „Erst der, der die ihm gekommene Stimmung, das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken Ziehende scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Helldunkel sich bewegenden Schwebezustand zu lassen weiss, erst der ist der Meister!“

Diesen symbolischen Charakter, dies Eindringen durch die Erscheinung ins Wesen, haben fast alle seine Bilder an sich. Darum kann man sogar von solchen Werken einen tieferen Eindruck empfangen, die den meisten nur als Ausgeburten einer ausgelassenen

Phantasie erscheinen. Sein Pinsel ist der Zauberstab, vor dem die Natur ihre Seele öffnet und ihre geheimsten Regungen, jauchzende Freude, stürmische Leidenschaft, klagendes Weh vor uns kund tut. Die Frühlingsbilder, die „grosse Seeschlange" mit dem stürmischen Meer und dem weithin hallenden Ton des Muschelhorns, der Kentaurenkampf, die Villa am Meer, die Toteninsel sind solche Bilder. Auch seine Landschaften, rein an sich betrachtet, zeigen diese höhere Auffassung. Wenn von den Landschaften der alten Holländer gesagt worden ist, dass sie eine fast religiöse Naturbetrachtung aufwiesen, so kann man mit noch mehr Recht von einem religiösen Zug der Böcklinschen Landschaften reden. Eine Landschaft wird natürlich nicht dadurch zu einer religiösen, dass man sie mit einer Staffage aus der biblischen Geschichte ausstattet. Vielmehr beruht dieser Eindruck darauf, dass Böcklin nie den Leib, sondern die Seele der Natur malt, nicht einen beliebigen Naturausschnitt mit allem zufällig darauf Wahrgenommenen wiedergibt, sondern das innere Gesicht, das er vor der Natur empfangen. Seine Bäume, seine mit Blumen besäten Wiesen, sein Meer sind Symbole des innersten Wesens der Natur. Er malt die Idee des Herbstes, des Frühlings, und zwar die Idee im platonischen Sinne des Worts, oder christlich gesprochen, sein künstlerisches Schaffen erscheint uns als ein Nachempfinden der Schöpfergedanken Gottes. Mag bei ihm auch vielleicht eine pantheistische Deutung näher liegen, jedenfalls wird die Bezeichnung seiner Landschaft als symbolisch-religiöser kaum zu hoch gegriffen erscheinen.

Trotzden ist von christlicher Seite gegen Böcklins Kunst der Vorwurf erhoben worden, sie ziehe den Menschen zur Natur hinunter, anstatt ihn über sie zu erheben. Und doch ist das gerade das Grosse an seiner Naturauffassung, dass er die Natur zum Menschen emporzieht. Keine Materialisierung der Seele, sondern eine Beseelung der Materie erleben wir vor seinen Bildern. Wer an der Oberfläche der Dinge bleibt, der freilich wird durch sie herabgezogen, wer mit dem

Seherblick des Dichters in ihr innerstes Wesen zu schauen vermag, der erlebt eine Befreiung. Freilich nur eine ästhetische Befreiung, eine Befreiung durch Stimmungen, und insofern liegt jenem Vorwurf doch vielleicht ein berechtigtes Empfinden zu grunde, die Befürchtung, an Stelle der Religion der Erlösung eine Religion blosser Stimmungen treten zu sehen. Religion soll ja mehr bieten als den narkotischen Rausch mystischer Stimmungen, die die Seele überkommen, wenn sie sich umflutet fühlt vom geheimen Weben und Leben der Natur. Das höchste Lustgefühl, dessen die Seele im Einsfühlen mit der Natur fähig ist, schlägt um in die tiefste Schwermut, in das Gefühl innerer Verödung und Leere, wenn die Seele erlebt, dass „alles Fleisch ist wie Heu, und alle Herrlichkeit der Menschen wie des Grases Blume." Was hilft ein Seelenrausch, der nicht festgehalten werden kann. Nach Ewigkeit hungert das Herz, geängstet durch das Vergehen und Sterben rings umher. „Alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit," singt Nietzsche. Und wär's auch an dem, dass die Seele dauernd festhalten könnte, was sie überkommt beim Versenken in das Geheimnis der Natur, kann sie sich selbst verlieren, kann sie aufgehen in dem All wie die Welle im Meer? Es bäumt sich etwas in ihr auf gegen die Natur als eine feindliche Macht, die sie binden und ihr rauben will, was sie als ihr höchstes Gut fühlt, die Freiheit, — wie sie Böcklin so herrlich gebildet hat auf ihrem Hochsitze, umflossen von der herben, starken Luft der silbernen Höhen, die in weitem Kranze sie umgeben. Zu einer freien Höhe strebt die Seele auf, von der sie herabblicken kann auf alles im Hochgefühl: ich bin mehr als die Welt, ich bin frei! Und endlich, wer noch nicht glaubt, jenseits von Gut und Böse stehen zu können, sondern sich gebunden fühlt an eine unbedingte Verpflichtung, in dem lässt sich das Gefühl sittlicher Verschuldung in einem ästhetischen Naturkultus wohl betäuben, aber nicht ersticken. Und es schreit nach Versöhnung.

Mit dem allem haben wir die Grundstimmungen der Menschen seele genannt, aus denen, wenn auch nicht aus ihnen allein, die Religion im Sinne des Glaubens an einen persönlichen Gott geboren ist, in dessen Gemeinschaft die wirkliche Erlösung erlebt wird: Sehnsucht nach einer höchsten, unüberbietbaren Steigerung des Lustgefühls, nach Seligkeit, Verlangen nach Erlösung aus den Banden der Naturmächte, aus dem Bann der Vergänglichkeit und des Todes, endlich nach Befreiung von dem Schuldgefühl. Sehnsucht, Angst, Trauer, böses Gewissen, das sind die Urgefühle, die den Menschen getrieben haben, sich zu einem Gott zu erheben, der die Natur zugleich erfüllt und beherrscht. Damit kommen wir zu dem zweiten Punkte, an dem wir eine Berührung der Böcklinschen Kunst mit der Religion zu erfahren glauben. Gerade diese Stimmungen nämlich, aus welchen wir die Religion erwachsen sehen, kommen bei Böcklin mit besonderer Kraft und Wahrheit zum Worte.

Seine Bilder tragen nicht nur jenen pantheistischen Zug an sich, das mystische Vertiefen der Menschenseele in die Natur, sie zeigen auch den Weg, auf dem der Mensch im Ringen mit der Natur über sie hinaus nach der wahren Freiheit strebt, die im Glauben an den persönlichen, überweltlichen Gott gegeben ist.

Es scheint fast überflüssig, den Verdacht abzuwehren, als solle dem Künstler die Absicht untergeschoben werden, solche Wirkungen mit seinen Bildern zu erreichen, mit seiner Kunst ein Führer zur Religion zu werden. Er hat einfach aussprechen müssen, was ihn im tiefsten Herzen bewegte. Das ist ja die Wurzel der Kunst: das Bedürfnis zu gestalten, was die Seele innerlich geschaut hat. Es kann sich damit die Tendenz verbinden, der Mitwelt gleiche Gefühle zu vermitteln und sie dadurch zu einer bestimmten Richtung des Empfindens und Wollens zu beeinflussen, ohne dass eine solche an sich kunstfremde Absicht dem Kunstwert einer Schöpfung Eintrag zu tun braucht, soweit sie nicht aufdringlich ausgesprochen, sondern

auf rein künstlerischem Wege, durch Gestaltung der Anschauung, erstrebt und erreicht wird. Ja, mehr oder weniger wird man bei jedem Künstler, der überhaupt eine Weltanschauung hat, von einer Tendenz reden können. Die eigentliche Quelle des künstlerischen Schaffens aber nennt das Dichterwort: mir gab ein Gott, zu sagen, was ich leide. Bei Böcklin vollends wird niemand ausserhalb der Kunst liegende Absichten vermuten. Etwas anderes ist es, was der Beschauer vor seinen Bildern erlebt. Ein Werk verstehen, heisst nacherleben, was dem Künstler die Seele bewegt hat. Aber dies innere Nacherleben wird natürlich durch die Persönlichkeit des Beschauers beeinflusst. Und so werden auf einen Menschen mit religiöser Hauptrichtung solche Bilder besondern Eindruck machen, deren Stimmungen irgendwie harmonisch mit der Grundstimmung seines Innern zusammenklingen.

Lassen wir diese auf eine Religion der Erlösung hinweisenden Stimmungen wieder in uns lebendig werden, wie sie uns vor Böcklinschen Bildern überkommen haben.

Die Freude! Wer hat sie so mit Farben auf die Leinwand zaubern können wie er! Wer so den Frühling gemalt mit seinem Blühen, Klingen und Singen! Welch poetische Verklärung der Natur in der „idealen Frühlingslandschaft“ bei Schack mit den milchweissen Wölkchen, zwischen denen das herrliche Blau leuchtet, der blumigen Wiese, auf denen Frauen lustwandeln und Amoretten spielen, welch wunderbarer Farbenrausch auf dem „Sommertag“, welch festliche und zugleich gesunde und starke Lebensfreude, die aus den strahlenden Augen der „Muse des Anakreon“ leuchtet, welch symbolische Tiefe in „des Frühlings Erwachen“, wo das mütterliche Weib mit Harfenklang ihre Blumenkinder aus dem Schlummer weckt! Und die „Gefilde der Seligen“ mit dem Blick in die traumhaft weiche Ferne, in der festliche Gestalten den Altar bekränzen!

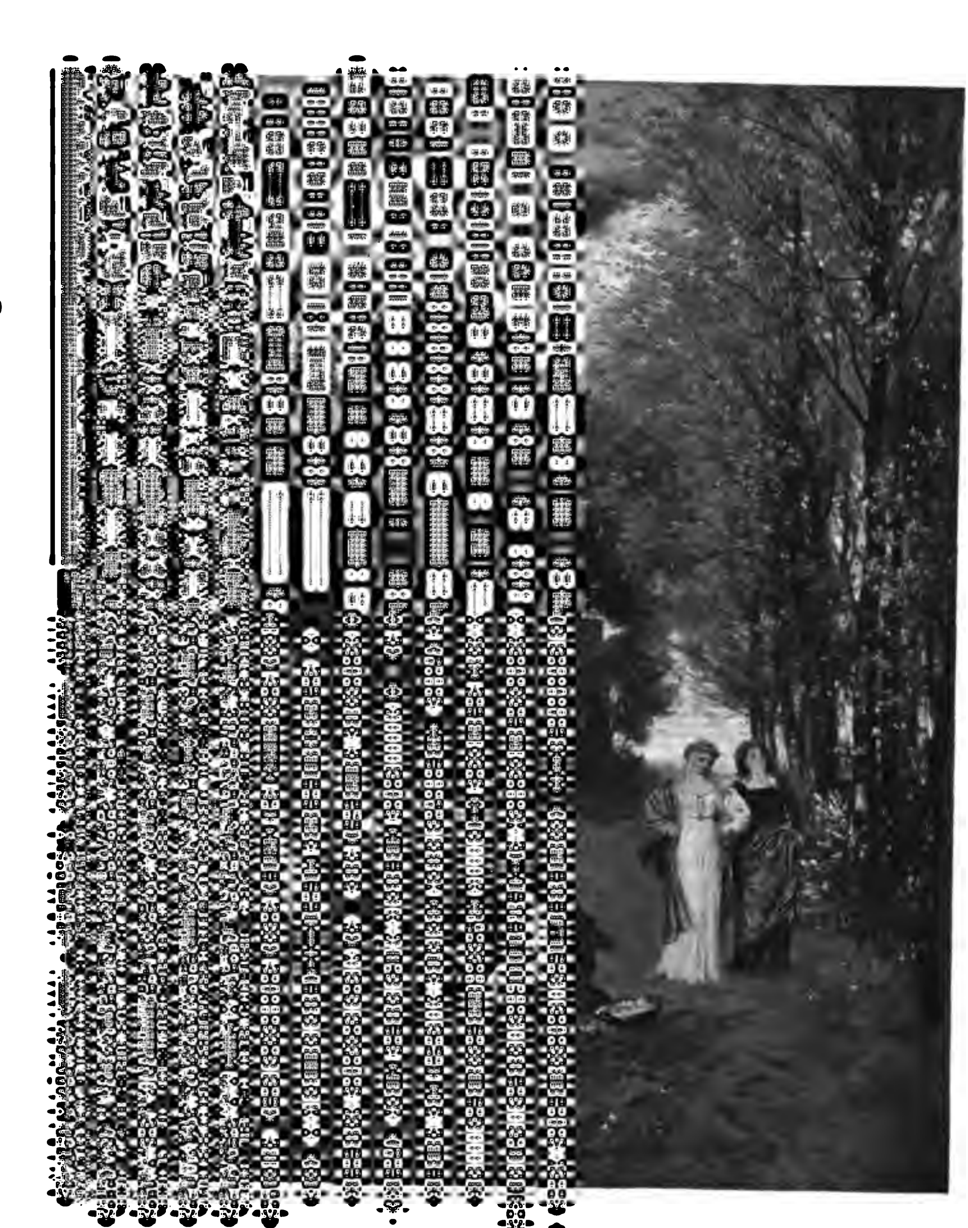
Aus diesen Bildern eines starken, reinen Lebensgefühls, aus dieser

Th. de Dreiklingslande del.

... Wege, durc...
... ja, ...
... haupt ...
... Die ...
... D... ...
... im vollen ...
... vermuten. ...
... Bildern erleb[t] ...
nacherleben ... Künstler die Seele ...
innere ... natürlich durch die ...
Be... werden auf ...

... der G...

... der Erlösung hinw...
... werden, wie sie
...ben.
... auf die ... zaubern
... Flühe...
... Natur in ...
...issen Wölk...

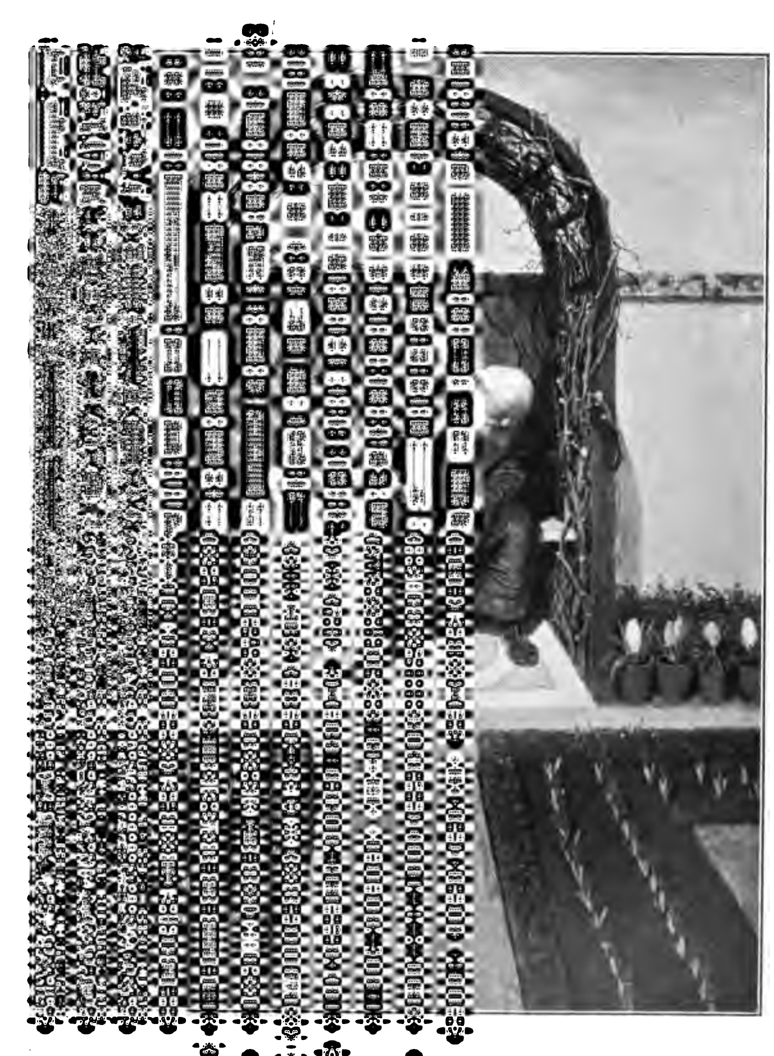


[illegible]le Frühlingslandschaft

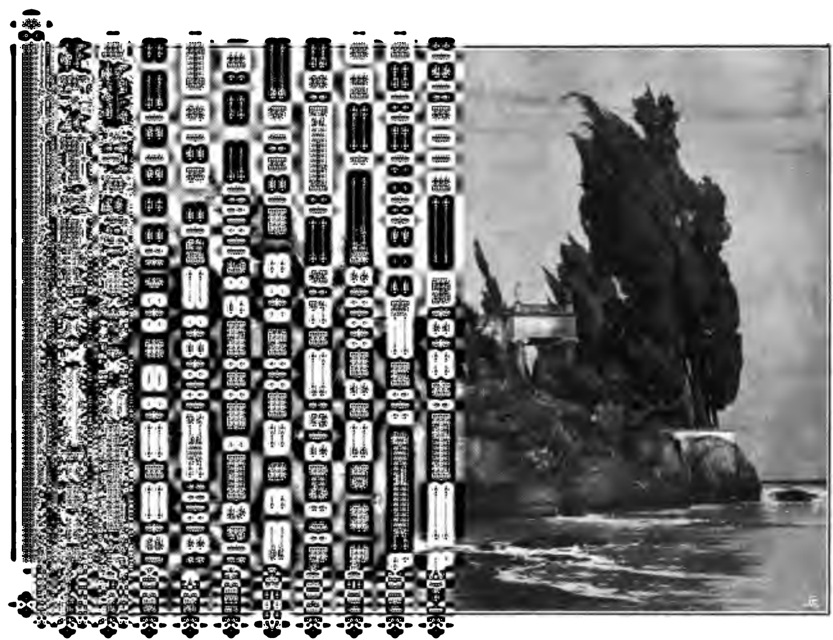
Natur, die alle Bestandteile einer Erdenlandschaft an sich trägt und doch in solcher Verklärung nirgendwo zu schauen ist, aus diesen Menschen, die keiner Zeit angehörend als Bewohner einer Idealwelt erscheinen, klingt etwas heraus von der menschlichen Ursehnsucht nach einem goldnen Zeitalter, einem verlorenen Paradies, dem Glückshunger nach einem gesteigerten Dasein in voller, ungetrübter Freude. Worin liegt diese Wirkung? — Jeder hat's erfahren, wie sich beim Genuss eines schönen Frühlings- oder Sommertages in seiner Phantasie eine Idealisierung der Natur vollzieht. Was er in sich hineinschaut und atmet, das verklärt sich ihm zu einer idealen Welt. Jedoch das Gefühl der Disharmonie zwischen Traumbild und Wirklichkeit mischt dem Wonnegefühl eine wehmutsvolle Sehnsucht bei nach einer auf Erden unerreichbaren, nur in einer geträumten Welt vorhandenen Dauer und Vollkommenheit eines solchen Daseins. Das meint Nietzsche mit dem oben zitierten Wort. Dass aber gerade Böcklins Bilder solche Sehnsucht wecken können, woher anders kommt's als daher, dass es ihm gelungen ist, die Illusion einer solchen Idealwelt voll Schönheit und Freude hervorzuzaubern?

Solche Sehnsucht und Freude aber hat eben zum dunklen Untergrund die Schwermut, das Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen. „Siehe, es lacht die Au!" Aber sie lacht nicht für die Frauen, die schwermütig durch den Frühling wandeln und sich vergeblich von den Dirnen zur Linken zur Freude an den eben erblühten Lenzeskindern locken lassen. Und die gleichen Züge wie die Muse des Anakreon trägt das ernst schöne Antlitz der „Melancholie" mit dem Lämpchen in der Hand. Auf der Frühlingslandschaft mit den hohen, schlanken Pappeln steht abseits sinnend ein Greis; in die Ferne schweift sein Blick und wehmütig lauscht er dem zärtlichen Zitherklang und den jubelnden Kinderstimmen. Wer hat, fragen wir wieder, das Gefühl der Vergänglichkeit so ernst und mit solcher Stimmungsgewalt ausgesprochen? Wie ziehen uns diese Bilder in

ihre Stimmung hinein! „Herbstgedanken"! Fahles Platanenlaub, blasse Zeitlosen auf der grünen Wiese, am Horizont ein Baum, der im letzten leuchtenden Rot brennt vor dem Sterben, und am Bachesrand eine Gestalt im blauen Gewand, sinnend dem gelben Blatte nachblickend, das auf der purpurnen Flut dahinschwimmt. Wie leuchtend die Farben und doch wie wunderbar zusammengestimmt auf den einen Ton: Herbst! In der „Gartenlaube" sitzt müde ein altes Paar Hand in Hand. In langen Reihen ziehen sich Tulpen und Hyazinthen nach der Laube hin. Aber die Alten haben kein Auge dafür. Für sie ist die Zeit der Tulpen vorbei, lange schon. Für sie ist Sterbenszeit. — Die Darstellungen der „Ruine am Meer" erzählen die Geschichte vom allmählichen Untergang eines herrlichen Menschenwerks. Auf dem ersten Bilde sind noch Reste früherer Herrlichkeit zu schauen: Alte verwitterte Portale mit plastischem Schmuck, Bogenfenster und Wände, die noch die Spuren bewohnter Räume sehen lassen. Man träumt sich zurück in die Zeit, da noch ein reiches, buntes Leben sie erfüllte. Nun streicht der Wind heulend durch die Fensterhöhlen, und schweigend ragen dunkle Cypressen in die Lüfte, umkreist von Vogelschwärmen. Unten brandet das Meer an die Klippen. Auf dem letzten Bilde ist nur noch ein Trümmerhaufen übrig, in den die Meereswellen hineinschlagen. Bald werden sie ihr eintöniges Lied singen über den entschwundenen Resten vergangener Pracht. — Vor allem denken wir der Villa am Meer, vielleicht der grössten Stimmungslandschaft aller Zeiten, mit der einsamen schwarzen Gestalt am Meeresufer. Wir fragen nicht, ist's Iphigenia oder wer sonst, sie ist uns Symbol der Menschenseele, die in Einsamkeit trauert um den Verfall alles Hohen und Stolzen, zur Musik des Sturmes, der die Cypressen beugt und die Wogen an den Strand rollt. Wie gerade dies Bild religiöse Empfindungen auslösen kann, mag ein Vers beweisen, den mir einst jemand auf die Rückseite einer kleinen Reproduktion des Gemäldes schrieb:



[illegible] der Gartenlaube



Villa am Meer



Toteninsel

Über dem herbstlich grauen Meer
Springt der Sturm auf,
Beugt in raschen, zorn'gen Stössen
Meiner Cypressen edelstolze Häupter,
Führt von ferner, nie geschauter Küste
Wog' um Woge rollend mir zu Füssen.
Meiner Zukunft Bild. Ich warte einsam.
Abend wird's. Herr, bleibe bei mir! —

Nicht das allmähliche Vergehen und Sterben, sondern das gewaltsame Vernichtungswerk feindlicher Mächte schauen wir im „Kentaurenkampf", der symbolischen Darstellung des Gewittersturmes im Hochgebirge, dem „Burgbrand" und ähnlichen Werken.

Personifiziert aber ist diese Stimmung in den gewaltigen gemalten Gedichten über das Thema: „Tod".

Während die früheren Darstellungen dieses Themas, wir denken an die Totentänze von Holbein bis zu Rethel, an Klinger u. a., mehr eine dramatische, epische, soziale Behandlung zeigen, haben wir es bei Böcklin mit grossartigen, lyrisch empfundenen Naturbildern zu tun, deren Stimmungen sich ihm ins Figürliche verdichten. Sein bedeutsamstes Selbstbildnis ist das mit dem fidelnden Tod, dessen wir oben schon gedachten. In den meisten andern Bildern verwandten Inhalts wirkt die Figur des Todes nur als ein dem Porträt äusserlich beigegebenes Symbol. Hier aber ist die tiefe Beseelung, die innerliche Beziehung zwischen den beiden Figuren von eindringlichster Wirkung. Pinsel und Palette in der Hand, das Haupt leicht zur Seite geneigt, lauscht der Künstler mit nach innen gewandtem Blick der Melodie, die der Tod ihm vorspielt. Wir glauben in diesem Bilde mit seinem visionären Charakter die Stunde festgehalten zu sehen, in der er die Inspiration zu seinen Bildern vom Tode empfing. „Der Tod als Reiter." Durch den Herbststurm reitet der

Tod auf schwarzem Ross, an Ruinen von Gebäuden und Bäumen vorüber, während der Blitz ein grelles Licht auf den Weg wirft. Wir schauen ihn ferner, wie er, eine fast festliche Ruhe in Antlitz und Haltung, den Kranz des Triumphators auf dem Schädel, seine schrecklichen Vasallen, die Wut, den Hunger, die Verzweiflung zum Triumphzug über die Erde führt, wie er, eine mächtig packende monumentale Gestalt*), mit geschwungener Sense auf einem phantastischen Ungeheuer durch die Strassen saust, endlich, wie er zum tödlichen Streiche ausholt hinter dem lebensmüden Greise auf dem Bilde, das zugleich alle die Stimmungen der Freude, Sehnsucht, Trauer in einer grossartigen Allegorie auf das Menschenleben zusammenfasst, in „Vita somnium breve". Vorn die Wiese der Kindheit, durch die, aus dem geheimnisvollen Sphinxkopf in dunkler Grotte entsprungen, der Bach des Lebens purpurn dahinfliesst. An seinem Rande zwei spielende Kinder. Träumerisch schaut das eine, auf die Ärmchen gestützt, dem Sternblümlein nach, das als Sinnbild der in die Welt hinausziehenden Kinderträume den Bach hinabgetragen wird, erinnernd an das fahle Blatt auf den „Herbstgedanken", das Symbol entschwundener Hoffnungen. Im Mittelgrunde die sinnende Jungfrau im Sternengewand, und der Ritter im roten Kleid, die Lanze in der Faust, trotzig den Feind erwartend. Oben der Greis, in müdem Sinnen von der Höhe ins weite Land hinabschauend, und hinter ihm der Tod mit geschwungener Keule.

Ein Werk, das mit seiner einfach-tiefen Symbolik ans Herz greift wie kaum ein zweites des Meisters.

Erscheint der Tod auf diesen Gemälden als der unerbittliche Feind des Lebens, so wirkt das berühmteste Werk dieser Reihe, die „Toteninsel", wie ein machtvolles, ernstes Lied von der majestätischen Ruhe und zugleich dem dunkeln Geheimnis des Todes. Als den letzten

*) Vgl. besonders auch die Skizze zu dem Bilde „die Pest" in dem Büchlein: Schmid, Böcklin, 2 Aufsätze. Berlin, Fontane.



Vita somnium breve

Menschen der Antike hat man die weisse Gestalt deuten wollen, der seinen letzten Gefährten zur Ruhe bringt. Aber solche Deutungsversuche können der allgemein menschlichen Stimmung des Werkes gegenüber nur störend wirken. Wir haben wieder, wie bei der Villa am Meer, die Menschenseele selbst vor uns, die dicht vor dem dunkeln Geheimnis des Todes steht. Gleich wird der Nachen durch das Tor in das geheimnisvolle von ragenden Felsen und hohen schwarzen Cypressen umschlossene Dunkel hineingeglitten sein, und die düsteren Kammern, deren Öffnungen aus den Felsen gähnen, werden einen neuen stillen Gast in ihren Tiefen herbergen.

Neben diese Bilder vom Vergehen und Sterben treten eine Reihe anderer, die mit zwingender Gewalt das Gefühl der Abhängigkeit von den dunkeln Naturmächten und die Sehnsucht nach Befreiung aus ihren Banden aussprechen, jenes Gefühl, das ebenso wie das Glücksverlangen und der Schmerz um die Vergänglichkeit zu den Empfindungen gehört, aus denen in der Tiefe der Seele das religiöse Bedürfnis erwacht. Wir denken zuerst an die „Drachenschlucht“ mit dem unheimlichen Gebilde des Drachens, der aus seiner Höhle hervorkriecht und den Kopf mit gieriger Grausamkeit nach dem Menschenhäuflein ausstreckt, das eng zusammengeschart über die Brücke flüchtet. Wie packend spricht sich in dem Kopfe des Ungeheuers die Unerbittlichkeit der Naturmächte aus, denen gegenüber jeder Appell an Barmherzigkeit vergeblich ist. Ein ähnliche Wirkung geht aus von dem Haupte des gifthauchenden Ungeheuers auf dem Bilde „die Pest“. Das innerliche Erschauern der unerlösten Seele vor den unbekannten Schrecknissen geheimnisvoller Mächte der Natur spiegelt das „Schweigen des Waldes“, besser wohl genannt „die Schauer der Einsamkeit“, wo das spukhafte Einhorn mit dem wilden verstörten Blick, die rätselhafte weibliche Gestalt auf dem Rücken tragend, plötzlich aus dichtem Waldesdunkel hervortritt. Der „panische Schrecken“ versinnbildlicht die spukhafte Stimmung des

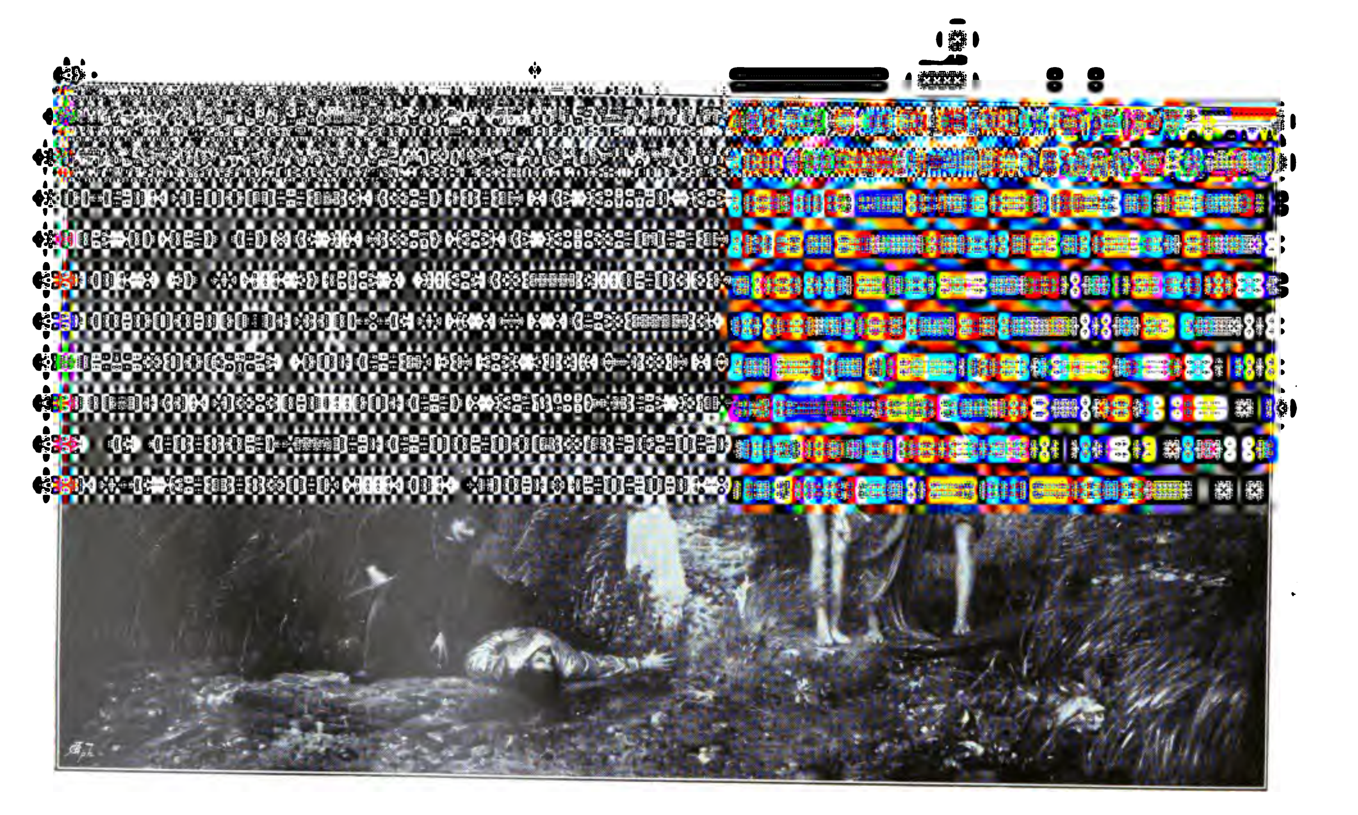
Sommermittags, wenn die Sonne über der schlafenden Natur brütet. — Auch der „gefesselte Prometheus“ wirkt wie ein Symbol. Die mythologische Beziehung tritt zurück hinter dem allgemeinen Stimmungseindruck: Hier liegt ein Gewaltiger, vor dem Bäume und Felsen zwerghaft erscheinen, und der doch vergeblich an den Ketten rüttelt, mit denen er an die Erde geschmiedet ist.

Wir nennen noch die „Brandung“ mit dem in Grausamkeit und Sehnsucht merkwürdig gemischten Blick der Frauengestalt, und die Nereide auf der „grossen Seeschlange“, mit dem seelenlosen Auge der Natur. Der blutenden Ritzen auf ihrem Schenkel achtet sie so wenig wie die Welle es empfindet, wenn sie an den Felsen zerschellt.

Die Sehnsucht nach Befreiung aus der Gebundenheit an diese Naturmächte glüht in wunderbarer Empfindungsstärke und Tiefe aus einem der wunderbarsten Köpfe, die Böcklin geschaffen, aus dem des Tritons im Bilde „Triton und Nereide“. Keinen Blick schenkt er der verführerischen Schönen, die ihn in mutwilliger Neckerei mit Wasser bespritzt. Seine grossen Augen schweifen mit einem unbeschreiblichen Ausdruck dumpfer, unbewusster Sehnsucht ins Weite hinaus. Es lässt sich keine schönere Illustration denken zu dem Worte des Paulus vom Harren und Seufzen der Kreatur nach Erlösung (Römer 8). Auch die Gestalt des Odysseus empfinden wir als eine solche Personifikation der Erlösungssehnsucht. Blaues Meer, braune Felsen und in der Steinöde zwei Menschen. Am Eingang ihrer Höhle sitzt Kalypso, und am hohen Strand steht in starrer Ruhe die aufrechte Gestalt des Mannes, dessen Seele sie bisher in süsser Betäubung gefangen gehalten. Aber sie ist erwacht und heimwehkrank schaut er hinaus aufs unendliche Meer. Die Nymphe aber sieht scheu zu ihm hinüber, dessen Seele sich von ihr gelöst. Die Geschichte einer Menschenseele erzählt das Bild. Wer tiefer schaut, tiefer vielleicht als des Künstlers Meinung war, dem tut die Gestalt

Triton und Nereide





Der Mörder und die Furien

des einsamen Mannes noch mehr kund, als das Heimweh nach der fernen Küste, er sieht in ihm das Sehnen der in den Banden der Sinnlichkeit gefangenen Seele nach Freiheit und Reinheit, die sie einatmen möchte mit voller Brust wie die herbe Salzluft des Meeres. Endlich sei noch die „Heimkehr“ erwähnt mit ihrer den zuletzt besprochenen Bildern wenigstens verwandten Stimmung. Mendelssohn hat in seiner Böcklinbiographie den tiefen symbolischen Gehalt dieses Werks entwickelt, wenn er auch vielleicht etwas zu viel hineingeheimnist hat. Aber doch ist auch dieser Mann auf seiner letzten Rast vor der Heimkehr ins Vaterhaus, dessen Licht schon heraufgrüsst, etwas wie eine Verkörperung der Sehnsucht nach Frieden und Ruhe, nach Erlösung aus einem unsteten Leben unter der Knechtschaft der Welt.

Auch das Gefühl schliesslich, das der Seele am stärksten den Schrei nach Erlösung auspresst, das böse Gewissen, hat Böcklin das Thema zu einigen seiner schönsten Bilder gegeben. Dahin gehört vor allem „der Mörder und die Furien“. Hier ist nicht das schon erwachte böse Gewissen dargestellt, wie etwa auf Rethels machtvollem Bilde mit dem auf weiter Ebene fliehenden Mörder, dem die unerbittliche Nemesis mit Wage und Schwert nachschwebt, oder auf dem von Stuck, wo der Verbrecher mit angstverzerrtem Gesicht auf den Beschauer zustürzt, gejagt von den wild ihn umtobenden Furien. Auch hier gibt Böcklin Selbständiges und Neues. Noch ist die Tat nicht über die Schwelle des Bewusstseins getreten. Hasserfüllt beugt sich der Mörder über das Antlitz des Opfers. Aber schon stehen die drei schrecklichen Rachegöttinnen in einer Reihe; sie wissen, er kann ihnen nicht entgehen; und sobald er sich aufgerichtet und den Steg überschritten hat, wird er sie schauen, und sie werden sich ihm für immer an die Fersen heften. Man kennt in Basel noch den Platz, den die Landschaft des Bildes wiedergibt. Aber aus dem Eindruck einer starken Naturstimmung, aus der das

Bild wohl zunächst hervorgegangen ist, ist eine Darstellung von bedeutendem sittlichem Gehalt geworden. Der Gegensatz zwischen dem die Seele des Mörders noch hypnotisierenden Rausche und dem durch die Furien symbolisierten zukünftigen Erwachen zur schrecklichen Wirklichkeit ist von starker Wirkung. Der „büssende Eremit“ in der Schackgalerie versinnbildlicht das heisse Bemühen der Menschheit, sich durch Selbstkasteiung von der Qual des erwachten bösen Gewissens zu befreien. Die Züge der „büssenden Magdalena“ aus dem Jahre 1895 aber lassen ohne symbolisches Beiwerk, rein von innen heraus entwickelt, das böse Gewissen in sittlicher Vertiefung zu schmerzlicher Reue schauen. Indem uns der Künstler so bald auf den Boden der Antike, bald auf den der biblischen Geschichte oder des Mittelalters treten lässt, führt er denselben Gedanken in einer sich steigernden Vertiefung vor.

Alle diese Bilder — und auch darin liegt eine Erklärung des Geheimnisses ihrer Wirkung — weisen jene Verbindung von Genialität und Normalität auf, die Bielschowsky in seiner Besprechung der Goetheschen Lyrik dem Schaffen des Genius zuschreibt. Er redet von „der geheimnisvollen Eigenschaft der grossen Genien, dass sie Genialität und Normalität, das Ausserordentliche und Allgemeingültige auf eine wunderbare Weise verbinden“. Dies ist ganz besonders einleuchtend in Böcklins Kunst. Was bei ihm zunächst zur Bewunderung hinreisst, ist die Genialität, die allen seinen Schöpfungen ihr besonderes Gepräge gibt, die grosse, starke Persönlichkeit, die aus ihnen zu uns spricht und jedem Stoff den Stempel ihres Wesens aufdrückt und alles in eine höhere Sphäre hebt. Trotz mannigfacher Einflüsse, die auf ihn gewirkt haben, gibt es doch niemand, mit dem man ihn vergleichen könnte.

Zugleich aber haben wir die Empfindung, dass er niemals die Grenze des Normalen überschreitet. Wir können wieder Bielschowskys Worte auf ihn anwenden: „Es kann wohl eine Empfindung bei ihm

(dem Genius) höher steigen, heisser sein, als bei einem andern, aber diese Empfindung wird nur dort wach, wo sie auch bei kleineren Menschenkindern sich regt. Diese Normalität des Menschen wird durch den Dichter nicht verringert, sondern erhöht, und zwar ebenso durch die Auslese und Reinigung der Züge des Erlebnisses oder Bildes, das er gestaltet, wie durch die Mässigung des Ausdruckes."

Beim Vergleich mit andern modernen Künstlern, deren Werke, weil sie entweder abnorme Empfindungen oder normale Gefühle in abnormer Verzerrung darstellen, keine befreiende Wirkung ausüben können, tritt diese Normalität Böcklins besonders klar hervor. Daher wirkt seine Kunst nie beunruhigend, erregend, sondern beruhigend, erhebend, weil er nie das Mass überschreitet, sondern stets einfache, klare und gesunde, wenn auch starke und tiefe Gefühle ausspricht.

Wenn man die Tolstoische Definition von religiöser Kunst auf ihn anwenden wollte, so könnte man schon um dieser Normalität und Allgemeingültigkeit ihrer Gefühle und Stimmungen willen seine Kunst als religiöse bezeichnen. Tolstoi gibt als Zweck wahrer religiöser Kunst die Verbrüderung der Menschen an. „Es ist die hauptsächlichste Eigenschaft der Kunst (wie der Religion), die Menschen untereinander zu vereinigen." „Sie hat die Wirkung, dass die Menschen, die das vom Künstler übermittelte Gefühl empfangen, erstens mit dem Künstler selbst und zweitens mit all den andern Menschen, die denselben Eindruck gewinnen, dadurch vereinigt werden. Und sie erreicht dies Ziel dadurch, dass sie bei allen Menschen das Bewusstsein ihrer Verwandtschaft mit Gott und miteinander wachruft, oder bei allen Menschen ein und dasselbe noch so einfache Gefühl hervorbringt, das sich auf alle Menschen ohne Ausnahme erstrecken kann."

Trotzdem stellt er ihn mit Ibsen, Zola, Klinger u. a. in eine Reihe mit den Künstlern, deren Werke nur die Wirkung haben, die wenigen

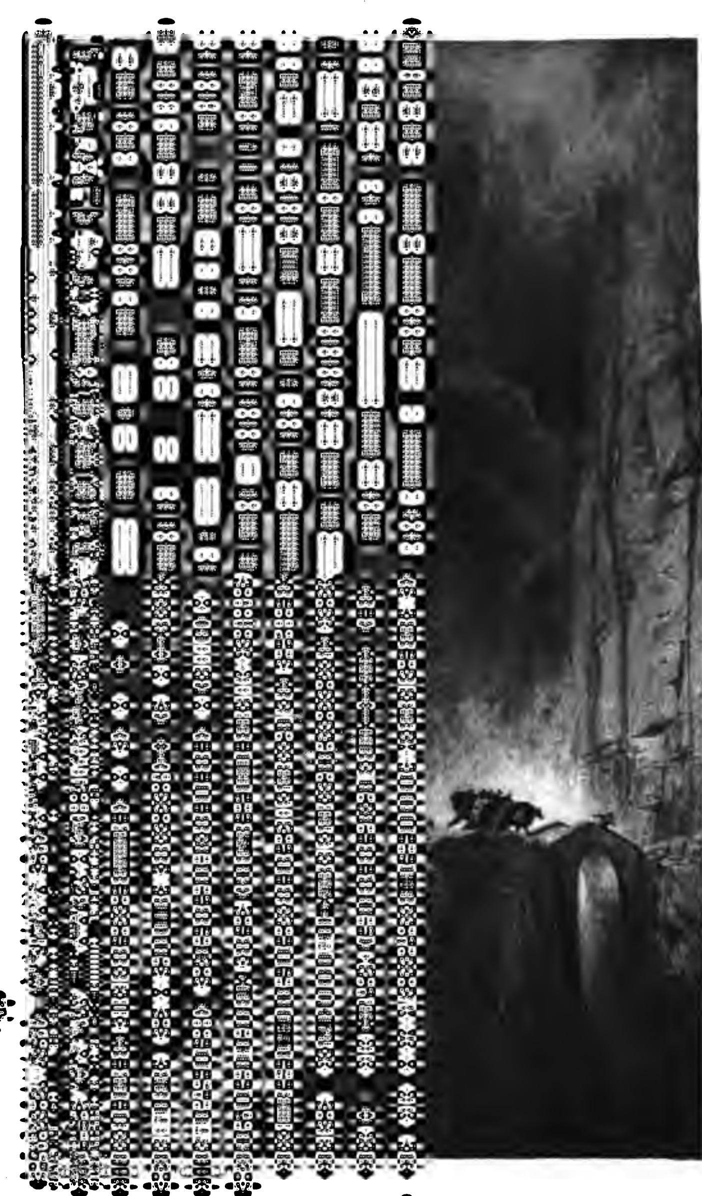
Menschen, denen ihre Kunst zugänglich ist, von den andern zu isolieren. Er begeht dabei den Fehler, über dem eigenartigen Persönlichen in Böcklins Auffassung und Ausdrucksweise die Normalität seiner Kunst zu übersehen, und ferner liegt seiner ganzen Definition der Irrtum zugrunde, dass er eine allgemeine Empfänglichkeit für die künstlerische Sprache voraussetzt, was doch nur ganz wenigen wirklichen Künstlern gegenüber, z. B. Ludwig Richter, oder aber bei minderwertigen und oberflächlichen Künstlern zutrifft, die unter den flachen Durchschnittsmenschen ihr Publikum suchen und finden. Je stärker aber die Persönlichkeit eines Künstlers ist, desto mehr bedarf es einer gewissen Entwicklung des persönlichen Lebens, um in innere Gemeinschaft mit ihm treten zu können. Nur auf Persönlichkeiten kann eine Persönlichkeit wirken.

Alle die im vorigen besprochenen Eigenschaften offenbaren nun auch seine religiösen Bilder im engeren Sinne des Worts, denen wir uns jetzt zuzuwenden haben.

Bevor wir aber in das „Heilige" selbst eintreten, halten wir uns noch einige Augenblicke im „Vorhof der Heiden" auf, wo die Menschen weilen, in denen das erste Suchen nach einem höchsten Wesen erwacht ist, und die, des rechten Zieles noch nicht bewusst, bald hier, bald dort das Rauschen des Ewigen zu hören vermeinen und in träumerischem Halbdunkel sich beugen vor einer dunkel geahnten Allmacht.

Da schreiten aus dem Dunkel eines „heiligen Hains" weissgekleidete Priester in feierlichem Zuge hervor und werfen sich nieder vor dem heiligen Feuer, das vom Altare lodert. Da lagert an dem Tore eines andern Hains ein fabelhaftes Einhorn und bewacht die mystischen Geheimnisse eines verborgenen Kultus, den die dunklen Bäume umrauschen. Da ragt über einer mächtigen Zyklopenmauer zwischen alten Bäumen ein Götterbild heraus, unterwürfig verehrt von Kriegern, die am Eingang sich zur Erde neigen. — Zu solchen Bildern mit

Mensc[illegible]



Drachenschlucht

packender Mystik, die uns an den geheimnisvollen Naturkult der germanischen und orientalischen Vorzeit erinnern, treten andere in Gegensatz, in denen der Götterglaube der griechischen Welt mit seiner Beseelung der Natur vor unsern Augen zu neuem Leben erstanden ist, wie er in Schillers „Götter Griechenlands" seinen dichterischen Nachruf gefunden hat. Dieses Gedicht hat dem Meister zu einer Grisaille den Stoff gegeben, mit der die Jubiläumsausgabe der Schillerschen Gedichte geschmückt werden sollte. Dort sind die heiteren Gestalten der antiken Götterwelt in einem Bilde vereinigt: Merkur, der einer Nymphe seine Liebe gesteht, Quellnymphen und Faune, Apollo mit den Hirten. Aus dem Ölbild, das er danach für Schack malen sollte, ist nachher das Bild „Quellnymphe" entstanden, dessen allmähliche Entstehung wir in Schicks Tagebuch verfolgen können. Was er in jener Skizze vereinigen wollte, bildet das Thema einer zahlreichen Gruppe seiner Bilder, aller jener Kunstwerke, auf denen Faune, Nymphen, Dryaden ihr Wesen treiben. Auf andern Gemälden wieder erfährt die Neigung der antiken Religiosität, aus der Sinnlichkeit einen Gottesdienst zu machen, ihre künstlerische Darstellung, so in dem „Tanz um die Bacchussäule", dem „Bacchusfeste" u. a. Religiöse Feierlichkeit dagegen ist die Stimmung des „Zugs zum Bacchustempel". Über eine Steinbrücke ziehen Frauen mit den Opfergeschenken zum runden Tempel des Gottes, vor dem die Priester den Zug erwarten.

IN den biblisch-christlichen Vorstellungskreis führen nun eine Reihe der bedeutendsten Schöpfungen Böcklins ein, die es verdienen, in ihrer Eigenart eingehender gewürdigt und dem Verständnis unserer Zeit nahe gebracht zu werden. Denn dessen bedarf es noch sehr. Dem ablehnenden Urteil, mit dem weite christliche Kreise gerade den religiösen Bildern unsers Künstlers ohne Zweifel gegenüberstehen, liegt gewiss nicht nur ein an sich berechtigter Gegensatz des Empfindens zugrunde, sondern zu einem guten Teile auch der Irrtum, von dem Lichtwark in einem Vortrage über Böcklin redet. „Man pflegt zu meinen, dass das Urteil in künstlerischen Dingen in der Anwendung von Regeln und Erfahrungen, die aus den schon vorhandenen Kunstwerken gewonnen sind, auf die werdende oder eben neu gewordene Kunst besteht. — Vom Neuen wird die Wiederholung des Alten verlangt." Wer allerdings an Böcklins religiöse Bilder herantritt mit den Bildern der italienischen Renaissancezeit, mit Rafaels, Leonardos oder gar Renis und Dolcis Werken im Kopfe, oder wer in der von Cornelius ausgehenden Richtung, in Plockhorst, Hofmann u. a. das einzige Ideal religiöser Kunst erblickt, der wird sich vor Böcklin schwerlich zurechtfinden können. Anders wäre es, wenn wir, wie es sein sollte, unsere künstlerische Anschauung an der germanischen Kunst Dürers und der alten deutschen und niederländischen Meister zu bilden gewöhnt worden wären. Nicht formale Schönheit, sondern charakteristische Wahrheit des Ausdrucks ist das Gepräge der Werke Böcklins. Was diese ferner für viele so unzugänglich macht, ist etwas, was gerade ihren Vorzug bildet, der stark persönliche Zug, den sie alle an sich tragen, in Auffassung sowohl wie Darstellung. Wer da die Mühe scheut, sich in eine ihm zunächst fremdartige Eigenart hineinzuleben, der wird ihm nie nahe kommen, freilich auch die innerliche Bereicherung entbehren müssen, die gerade dies Sichhineinfühlen in die Empfindungs- und Ausdrucksweise einer fremden Persönlichkeit mit sich bringt.

Es bleibt freilich, auch wenn alle Voraussetzungen des Verständnisses vorhanden sind, noch genug übrig, was es uns schwer macht, zu Böcklins religiösen Bildern ein so enges Verhältnis zu gewinnen, wie zu Dürer, Rembrandt u. a., und ich bin natürlich weit davon entfernt, in seinen religiösen Bildern das Ideal einer religiösen Kunst verwirklicht zu finden. Etwas Naturhaftes hängt seiner ganzen Kunst an, auch wo er religiöse Stoffe behandelt. Man hat den Eindruck, dass solche Stimmungen ihm am nächsten liegen, die aus der Natur geschöpft oder vor ihr empfunden, in ihr ihr Spiegelbild finden können. Wir glauben die geistige Erhebung über die Natur, wie wir sie in seinen Landschaften gefunden haben, gerade in seinen religiösen Bildern manchmal vermissen zu müssen. Wir haben vor manchen dieser Schöpfungen den Eindruck, dass mehr die menschlich natürliche, als die geistig religiöse Seite des Vorgangs seine Teilnahme weckte. Aber wir werden sehen, wie doch hie und da, und oft gerade, wenn der Stoff es verlangt, eine tiefere geistige Auffassung sich in überraschender Kraft und Reinheit durchringt und eine volle religiöse Wirkung ermöglicht. Und jedenfalls, was wir stets bewundern und verehren müssen, das ist die Ehrfurcht vor dem Gegenstande, den er nie herabwürdigt zu einem Mittel rein malerisch-dekorativer Zwecke, wie es etwa Stuck, Corinth, Slevogt in ihren religiösen Werken tun. „Man malt ein Bild nicht um der Farbe oder einer malerischen Wirkung willen, sondern der Sache selbst wegen“, sagt er einmal zu Schick, und Feuerbach wirft er vor, dass er nie den Gedanken des Bildes im Sinne habe, sondern stets von einer bestimmten Farbenwirkung ausgehe. Wenn es wahr wäre, was Mendelssohn sagt, dass Böcklins Bilder nie ein menschliches, sondern stets ein künstlerisches Bekenntnis seien, wie könnte dann eine so starke seelische Wirkung gerade von vielen seiner religiösen Bilder ausgehen. Was gibt überhaupt ein wahrer Künstler anders zu schauen, als sich selbst, ein Stück Innen-

leben? Wo das fehlt, fehlt dem Kunstwerk gerade das wichtigste, die Seele.

In diesem Ernst Böcklins, in seiner unbedingten Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, die es ihm unmöglich macht, scheinen zu wollen, was er nicht ist, und die ihn, um seine künstlerische Überzeugung nicht preisgeben zu müssen, auch vor grossen persönlichen Opfern nicht zurückschrecken liess, haben wir ein Grunderfordernis wahrer religiöser Kunst zu erblicken. Weil die Wahrhaftigkeit das Lebenselement ist, ausserhalb dessen die Religion nicht bestehen kann, so haben wir sie auch zum obersten Massstab der Beurteilung religiöser Kunstwerke zu wählen. Dieser Wahrhaftigkeit stehen zur Seite seine Gesundheit, so wohltuend in unserer Zeit mit ihrer Nervosität auch im künstlerischen Empfinden, ihrer Neigung alle Gefühle zu zerfasern, ferner seine Kraft ohne Brutalität, seine Reinheit, die seinen Liebesscenen alles Schwüle nimmt und auch verfängliche Stoffe vor allem Anstössigen bewahrt, da er sie durch den erquicklichen Humor seiner Darstellung auf ein höheres Niveau erhebt. Wie in diesen Eigenschaften die hohe sittliche und erzieherische Bedeutung seiner Kunst beruht, so geben sie auch allen seinen religiösen Bildern ihren Wert, auch wo wir uns der Grenzen bewusst werden müssen, die seinem Genius auf diesem Gebiete gesteckt sind.

Dazu kommen seine rein künstlerischen Eigenschaften, die Monumentalität seiner Auffassung, die Einfachheit, die alles Unwesentliche unerbittlich abschneidet, die Kraft seines Empfindens, die Meisterschaft seiner Farbengebung, die Modulationsfähigkeit, die jedem Stoff die ihm notwendige Gestaltung gibt, und jenes ganze mit Worten nicht auszudrückende Etwas, was eben allem Schaffen einer grossen Persönlichkeit sein besonderes Gepräge gibt. Die Selbständigkeit seiner Auffassung hat neue Motive entdeckt, alte in neuer Form wiedergegeben, und so dürfen wir, alles zusammen genommen,

von einer wirklichen Bereicherung religiöser Kunst durch Böcklin reden.

Das Werk, das mit der Grösse und kühnen Selbständigkeit der Auffassung zugleich besonders klar und befriedigend den zentralen Gedanken des Christentums ausspricht und dem Künstler selbst besonders „ans Herz gewachsen" war, das Triptychon „Lux fertur in tenebras", ist leider Entwurf geblieben. Bureaukratische Befangenheit und die für die damalige Zeit befremdliche Neuheit der Auffassung haben es nicht zur Ausführung gelangen lassen. Wie sehr das zu bedauern ist, und wie anregend das Bild auf die Entwicklung einer monumentalen religiösen Malerei hätte wirken können, wird die Besprechung zeigen.

Während seines ersten Florentiner Aufenthaltes 1881 bekam Böcklin den Auftrag, die zwei gegenüberliegenden Wandflächen im Treppenhause des Museums in Breslau auszumalen. Durch Halbsäulen war jede Seite in je drei Teile geteilt. Es handelte sich also um zwei Trilogien. Das Thema war das Erwachen der Kultur und der Künste unter dem Einflusse des Christentums in Schlesien. Böcklin erfasste seine Aufgabe mit grosser Lust und Liebe. „Durch Christus kommt das Licht, und in diesem Lichte können nun die Künste blühen", das war der Gedanke, den er darstellen wollte, und in dieser Darstellung sollte zugleich der Begriff einer grossen räumlichen Kunst, wie er ihm vorschwebte, zur Anschauung kommen. Da die Decke mit Darstellungen aus der Prometheussage bemalt ist, liegt es nahe, anzunehmen, dass Böcklin daran angeknüpft und den wahren Prometheus, den wahren Lichtbringer dem Protypus der Sage habe entgegenstellen wollen. Die eine Trilogie mit dem lichtbringenden Erlöser als beherrschendem Mittelpunkt sollte das Motto haben: Lux fertur in tenebras. Auf der andern mit der Überschrift: In luce florent

artes sollte, wie er schreibt „dem ernsten Auftreten des Christus die anmutigste Scene gegenübergestellt werden, was sich eben erfinden lässt vom Blühen der Künste — Musenhain mit Bergen, allgemeine Heiterkeit, Dichter im Gebüsch, Vögel auf den Zweigen, helle Frühlingsluft, Blick auf ferne Stadt, Boten usw. Was liesse sich da alles machen und wie würde das gehoben durch den ernsten Ton des gegenüberstehenden Bildes!" Nur zu der ersten, der Christustrilogie hat er einen farbigen Entwurf geschaffen, der jetzt im Museum zu Breslau aufbewahrt wird.

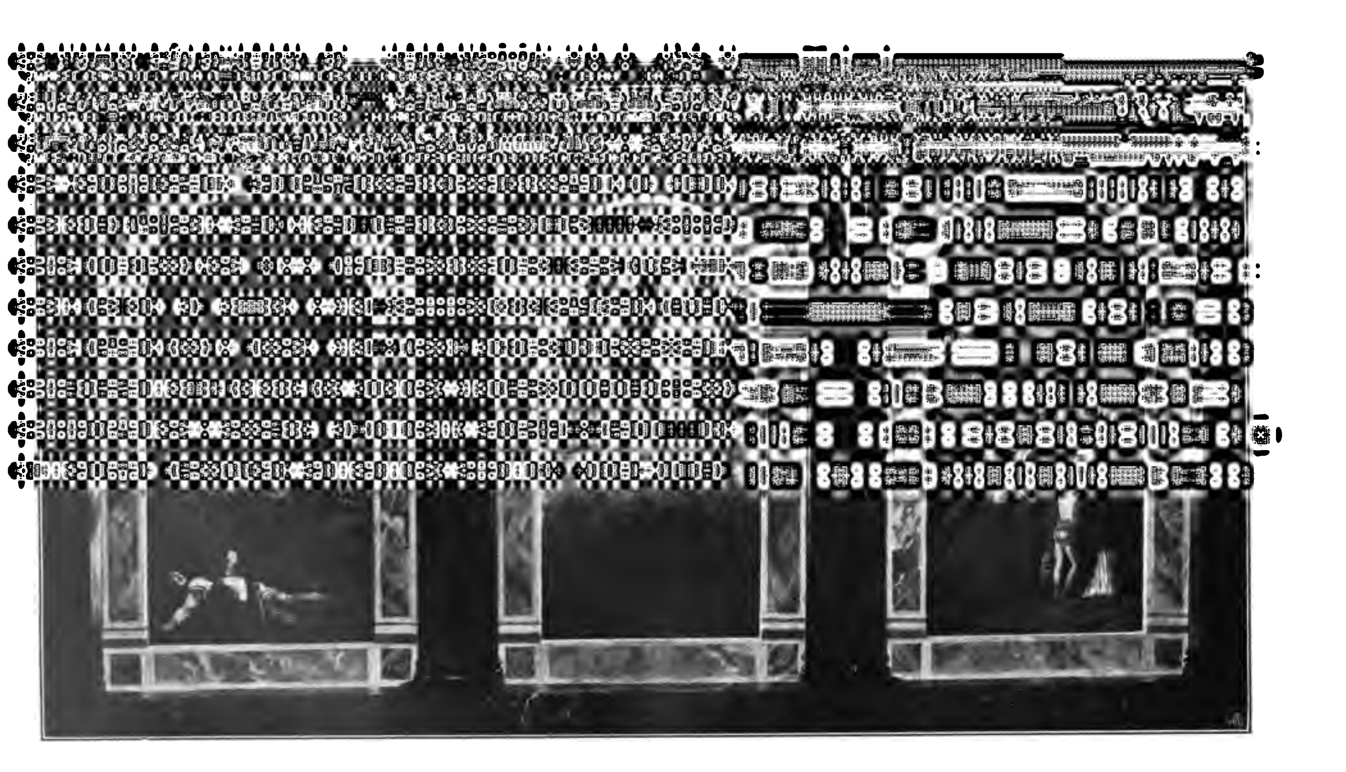
Das ganze Werk wird beherrscht von der lichtumstrahlten Gestalt Christi im Mittelbilde. Es ist wahr, befremdlich wirkt dieser Christus, wenn der erste Blick auf das Bild fällt, so ganz und gar anders als wir ihn aus andern Darstellungen gewohnt sind. Bloss mit dem Lendentuch bekleidet, mit aufgehobenen Armen nach vorwärts schreitend, fast etwas Unsicheres, Mageres in seiner ganzen Erscheinung, so tritt er vor uns. Keine erhabene, monumentale Figur, nicht in himmlischer Glorie, in wallendem Gewand, in feierlicher Haltung, wie ihn wohl andere Künstler bei der Bearbeitung des gleichen Themas gebildet hätten. Aber es war gerade Böcklins Absicht, dass die Christusgestalt überraschend, ja fast erschreckend wirken solle, damit sie dem Eindruck der beiden Flügelbilder das Gleichgewicht halte, oder vielmehr ihn überrage. In einem Briefe an den Museumsdirektor, in welchem er sich mit den Bedenken gegen die Christusfigur auseinandersetzt, spricht er sich darüber aus (vgl. Mendelssohn, Böcklin S. 246): „Ich bitte Sie, mir nicht übel zu nehmen, dass ich gegen den Vorschlag, die Beseitigung der Christusgestalt, des Lux fertur in tenebras, dieser Trilogie, die mir ans Herz gewachsen ist, alle meine Gründe aufstelle. »Bedenklich findet man, die Christusgestalt in dieser Weise in ein Museum zu bringen.« Dieses Bedenken kann doch nur das fast erschreckende Auftreten der nackten Gestalt betreffen. Unchristlich oder unanständig

ist sie nicht. Die Aufgabe ist, in die drei Felder einen zusammenhängenden Gedanken zu bringen, der auch malerisch bedeutend zu geben ist. Die drei Bilder müssen in der Erscheinung durchaus verschieden sein, sowie in dem Eindruck, den sie auf das Gemüt zu machen haben, sonst ist ihre Wirkung Langeweile, wie ein Flötentrio. Nun ist im Bilde links der Schrecken, dunkler Wald, ein blutiger Altar, entsetzte Menschen. Alles das, was dann in der Ausführung noch bedeutender zu schildern ist, erweckt ein unheimliches Gefühl. Gegenüber ist freudige Überraschung. Beide Bilder sind mit der ganzen Kraft und Tiefe der Farbe zu geben. Nun kommt aber das mittlere Bild, das die andern in Erscheinung und Gemütseindruck überragen soll, so dass dieselben mehr wie Nebenbilder wirken; da bleibt nur übrig, dass nach soviel geschilderter Gemütsbewegung der Beschauer selbst ein wenig erschreckt wird. Wird dies mit der vollsten Pracht des Lichts, die im Fresko zu Gebote steht, gegeben, so glaube ich, dass das Interesse beim abwechselnden Beschauen der Bilder immer in Spannung bleiben wird. Man wird dann nicht mit dem Beschauen ein für allemal fertig, sondern muss immer wieder hingehen, wie man gute Musik oder Poesie nie satt wird, weil auch da durch grosse Kontraste die Seele gerührt wird, dass es noch lange weiter klingt."

Wenn man die Christusgestalt unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, so wird man zugeben müssen, dass nicht nur die dem Künstler vorschwebende Aufgabe aufs glücklichste gelöst ist, sondern zugleich der christlichen Vorstellung vom Inhalte des Worts: ich bin das Licht der Welt, durchaus Genüge geschieht. Nicht als der verklärte himmlische Herr und König ist Christus dargestellt; noch trägt er die Dornenkrone, und seine Hände zeigen die Wundenmale. Er scheint eben vom Kreuze herabgestiegen zu sein. Noch sind seine Glieder steif von der langen Marter, „fast unsicher tappend mit den vom Holz gelösten Gliedern" schreitet er langsam vor-

wärts — nicht auf Wolken, auch das ist für Böcklin bezeichnend, sondern auf Rasenboden — und beugt sich leicht zu den Menschen, für die er sich geopfert, indem er die Wundenmale zeigt, zugleich aber die Hände liebevoll öffnet: Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Der dreifache Ausdruck überstandenen Leidens, der Verklärung und erbarmenden Liebe, der auf dem Rembrandtschen Bilde „Christus und die Emmausjünger" aus dem wunderbaren Antlitze Christi von innen heraus leuchtet, ist hier durch die ganze Haltung und Bewegung der Figur in dem umstrahlenden Lichtmeer hervorgebracht, da Böcklin seine Zusammenfassung in dem Antlitze Christi, so würdig er es gebildet hat, wohl nicht gegeben war, auch durch den künstlerischen Zweck des Bildes die gewählte Auffassung bedingt war.

Den Gegensatz zu der bewegten Christusfigur bilden zur Rechten und zur Linken die ruhigen, unter sich kontrastierenden Gestalten des Paulus und Johannes, wodurch freilich in das Mittelbild eine gewisse Unruhe gekommen ist. Man hat den Eindruck, dass die Christusgestalt allein wirkungsvoller gewesen wäre. Auch sind die Apostelfiguren nicht sonderlich glücklich zu nennen. Sie zeigen ebensowenig wie seine Einzeldarstellungen des Evangelisten Johannes und anderer Apostel die rechte Vergeistigung. Paulus, in violettem Mantel, das Schwert in der Hand, dicht hinter Christus stehend, trägt eher einen gewissen breitspurigen Trotz, als kühnen Glaubensmut zur Schau. Edler ist die Gestalt des Johannes, etwas entfernter zur Rechten stehend, ein lockiger Jüngling in rot und weissem Gewande, der, eine Rolle in der Hand, auf Christum hinschaut. Doch befriedigt er ebensowenig wie der Johannes auf der „Kreuzabnahme". — Wie im Mittelbilde der Grundgedanke des Christentums, die für uns gekreuzigte Liebe ist das Licht der Welt, verkörpert ist, so erinnert die ganze Trilogie im innern Zusammenhang ihrer drei Teile an das Johanneische Wort von der Krisis, der Scheidung,



Lux fertur in tenebras



[illegible] in tenebras

[illegible] ügelbild

die das Licht in die Welt gebracht hat: „Wer Arges tut, der hasset das Licht und kommt nicht an das Licht, auf dass seine Werke nicht gestraft werden. Wer aber die Wahrheit tut, der kommt an das Licht, dass seine Werke offenbar werden, denn sie sind in Gott getan.“ (Ev. Joh. 3, 19—21.) Zur Linken schauen wir einen dunkeln Opferhain, in den nur wenige Strahlen des Lichts hineinfallen. Von dem Opferaltar flüchten die Heiden in das Dunkel hinein, und zwar verstärkt sich die Bewegung nach dem Bildrande zu. Die dem Lichte nächste Gestalt sucht entsetzt den blendenden Glanz abzuwehren, die folgenden haben sich schon zur Flucht gewendet und der hinterste Heide ist zur Erde gestürzt. Eine ähnliche Steigerung der Bewegung zeigt sich auf dem rechten Seitenbilde. Hier verharren die Menschen in der nächsten Nähe des Lichts, von freudiger Überraschung überwältigt, in ruhiger Anbetung. Hinter ihnen drängen die übrigen in sehnsüchtigem Verlangen ungestüm dem Lichte zu. Welch eine lebensvolle Gruppe voll reichen individuellen Empfindens! Sie wird beherrscht von der Gestalt eines ehrwürdigen Greises, dem die Sorge und Mühe eines langen Lebens das Antlitz durchfurcht hat, und der nun beide Arme nach dem erlösenden Lichte ausstreckt. Neben ihm kniet ein gereiftes Weib, die vollen Arme auf der Brust gekreuzt, mit einem Ausdrucke selbstvergessener Hingabe, während die ältere Frau dahinter mit lächelnder Freude zum Lichte aufschaut. Daneben beugt ein Krieger mit germanischem Typus demütig die Knie. In wirkungsvollem Gegensatze zu den übrigen Figuren steht die Gestalt einer Mutter, die die Hand mit einer halb abwehrenden, halb schützenden Geste gegen das Licht erhebt, als könne sie nicht fassen was vorgeht, oder als wolle sie ihr Kind, das sie an sich drückt, vor den blendenden Strahlen schützen. Ein älterer Knabe drängt sich an die Mutter heran und blickt verständnislos und scheu nach der erregten Menge. Ein anderer würde das Kind vielleicht mit gefalteten

Händen haben niederknien lassen. Ein kleiner, aber für Böcklins unbedingte Ehrlichkeit bezeichnender Zug.

Dem christlichen Beschauer wird das Werk etwas wie eine befreiende Lösung aller der Stimmungen geben, die aus der Böcklinschen Kunst herausklingen: Die Offenbarung der göttlichen Liebe bringt das erlösende Licht in die Menschenseele. Sie befreit aus den Banden der Naturmächte und Sinnlichkeit, setzt an Stelle der Angst das Gefühl der Freiheit, erfüllt das Sehnen nach Glück, verklärt in herrlicher Harmonie alles Edle und Schöne, lässt der melancholischen Wehmut über die Vergänglichkeit Herr werden, nimmt dem Tode den Schrecken durch das unzerstörbare Bewusstsein vom Siege des Lebens und bringt so den Frühlingstraum der Menschheit zur Erfüllung.

Böcklin hat noch zwei Trilogien religiösen Inhalts gemalt, die, so bedeutsam jede in ihrer Art ist, doch an mächtiger, packender Einheitlichkeit des Eindrucks sich nicht mit dem eben besprochenen Entwurf messen können. In der künstlerischen Idee nähert sich ihm am meisten und soll daher, obwohl zeitlich dem an dritter Stelle besprochenen Triptychon folgend, hier zunächst angeschlossen werden, die Marienlegende, 1890 in Zürich gemalt, jetzt im Besitze der Frau Marie Mayer in Freiburg. Auch hier spielen die Lichtkontraste eine Hauptrolle. Die Mitte nimmt die auf Wolken thronende Maria mit dem Christuskinde ein, wie der Christus des vorigen Werkes ganz von Licht umflossen. Links die Geburt Christi im dunkeln Stalle, in dem nur vom Christkinde ein helles Licht ausstrahlt, rechts die Klage um den Tod Christi in blauer Abendstimmung. Die Lichtgegensätze symbolisieren die erschütternden Kontraste im Leben der Maria, die das Thema des Werkes bilden, jubelnde stolze Mutterfreude und verzweifelter Mutterschmerz. Die Auffassung entfernt sich auch hier weit von allem Herkommen. Überraschend neu, frisch und originell wirkt diese Darstellung so unzählige Male gemalter Vorgänge. Tiefere

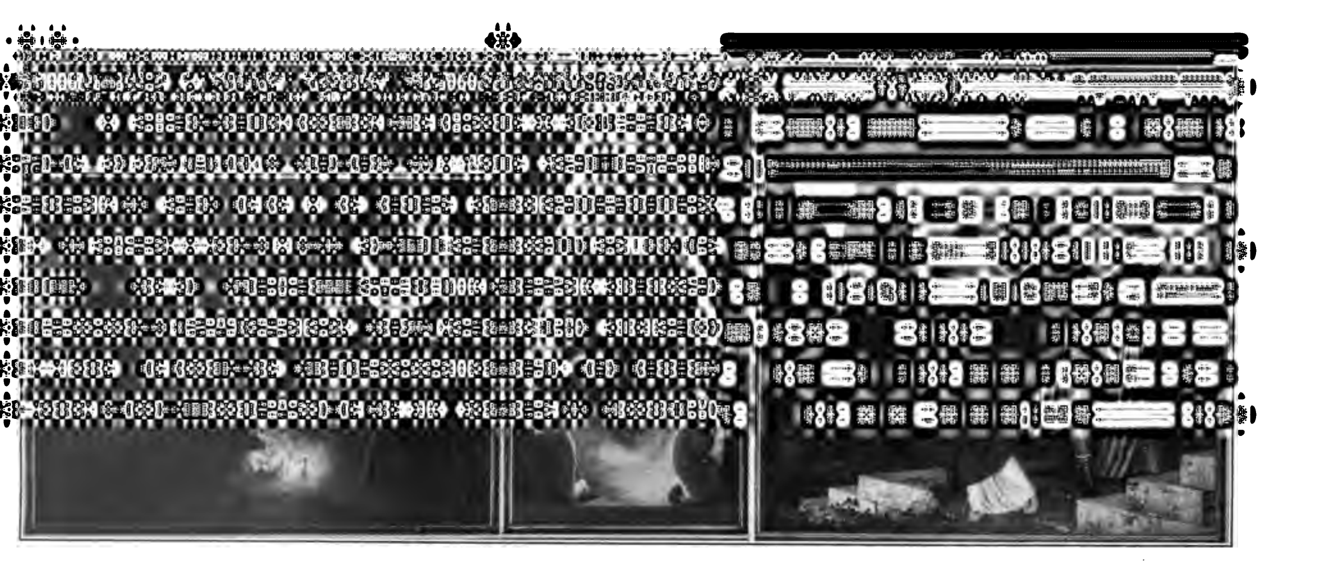
religiöse Wirkung geht freilich nicht von dem Bilde aus, lag ja auch kaum in der Absicht des Themas.

Im Mittelbilde bilden Mutter und Kind eine künstlerische Einheit. Maria erscheint lediglich als eine gesunde, stolze, lebensfrohe Mutter, und ihr Kind ist ein von Lebhaftigkeit übersprudelndes Menschenkind, eine der anziehendsten Kindergestalten des grossen Kindermalers mit seiner straffen aufrechten Haltung und den blitzenden Augen. Ein Christuskind ist es freilich nicht. Hinter dem einfach menschlichen Empfinden, welches das ganze Werk erfüllt, tritt das religiöse Gefühl, die höhere Weihe fast ganz zurück. So steht diese allerdings von starker persönlicher Eigenart erfüllte Darstellung in einer Reihe mit den zahlreichen Werken, in denen das Motiv der Madonna mit dem Kinde lediglich als die ideale Verklärung der Mutterliebe Verwendung findet. Auch auf dem linken Flügelbilde umwehen uns nicht die süssen Schauer des zarten Mysteriums der stillen, heiligen Nacht. Alles ist auf den Ton staunender Verwunderung gestimmt. Bei Maria, die mit emporgehobenen Armen vor ihrem Kinde kniet, mischt sich diesem Gefühle jubelnde Freude, und dieser Ausdruck verleiht dem zunächst befremdlich, fast abstossend wirkenden ältlichen Antlitze, das den sich bei dem Künstler oft wiederholenden bekannten Typus zeigt, bei näherer Betrachtung einen grossen Reiz. Es ist in der von starkem persönlichem Leben erfüllten Gestalt so gar nichts von Pose und konventioneller Auffassung zu spüren. Mit starrem Staunen schaut auch Josef hinüber und sogar Ochs und Eselein scheinen mit gleichen Empfindungen an dem wunderbaren Vorgang teilzunehmen. Und gar die kleinen Engel! Keine in himmlischer Glorie jubelnden und lobsingenden, oder vor dem göttlichen Kinde in ehrfürchtiger Andacht und liebevoller Freude niederknieende Himmelsbewohner sind's, die das selige Geheimnis feiern, in das „auch Engel gelüstet zu schauen". Und doch, wie offenbaren auch diese ganz in naives Staunen versunkenen

Bübchen die geniale Beobachtungsgabe des Meisters, und wie reizend ergänzt der zärtlich liebevolle Blick des einen Engels, von dem nur das Köpfchen sichtbar ist, den Ausdruck der andern!

Welch schroffen und wirkungsvollen Gegensatz bildet hierzu die Totenklage auf dem rechten Flügelbilde! Zur Statue versteinert, abgewandt von den übrigen starrt Maria vor sich hin. Im Vergleich mit den Marien auf den andern „Pietas" Böcklins mit dem aufs höchste gesteigerten Schmerzensausdruck macht diese Figur freilich einen fast schwächlichen Eindruck. Dagegen ist die Gestalt der klagenden Magdalena ein Meisterwerk an Kraft der Empfindung, eine der „ganz in seelischen Ausdruck aufgelösten Gestalten Böcklins". Welch unsägliches, sehnsüchtiges, verzweifeltes Weh spricht aus diesem zu Tode erschöpften verweinten Antlitze, aus der Linie des in leidenschaftlichem Verlangen ausgestreckten Armes, mit dem sie nach dem Grabe hinstrebt. Von ihr geht eine wahrhaft religiöse Wirkung aus. Wir sehen, sie trauert um den, der gesagt hat: Ohne mich könnt ihr nichts tun! Der Ausdruck Josefs von Arimathia, der mit wehem Mitleide die Verzweifelnde zurückzuhalten sucht, mildert vortrefflich den jähen Gegensatz zwischen den Gestalten der beiden Frauen.

Sehr reizvoll spricht sich auch in den beiden Lünetten die durch und durch persönliche Kunst Böcklins aus. Sie sind ganz dunkel gehalten. In der zur Geburt Christi gehörigen sehen wir den Zug der drei Könige, denen, dem Herkommen widersprechend, nicht ein Stern, sondern ein langschweifiger Komet den Weg weist. Nichts dergleichen ist für Böcklin bedeutungslos. Auch der kleinste Zug dient ihm dazu, die Vorstellung deutlicher zu machen. Der Komet, das Vorzeichen grosser Ereignisse, ist für uns ein sprechenderes Symbol. Auf der andern Lünette über der Totenklage tragen in einer öden, ebenen Landschaft, in deren Hintergrunde die drei Kreuze sichtbar sind, die Jünger den Leichnam durch die Dunkelheit hinweg. Auch hier haben wir ein kleines Stimmungsbild voll Kraft und Naturwahrheit vor uns.



Marienlegende

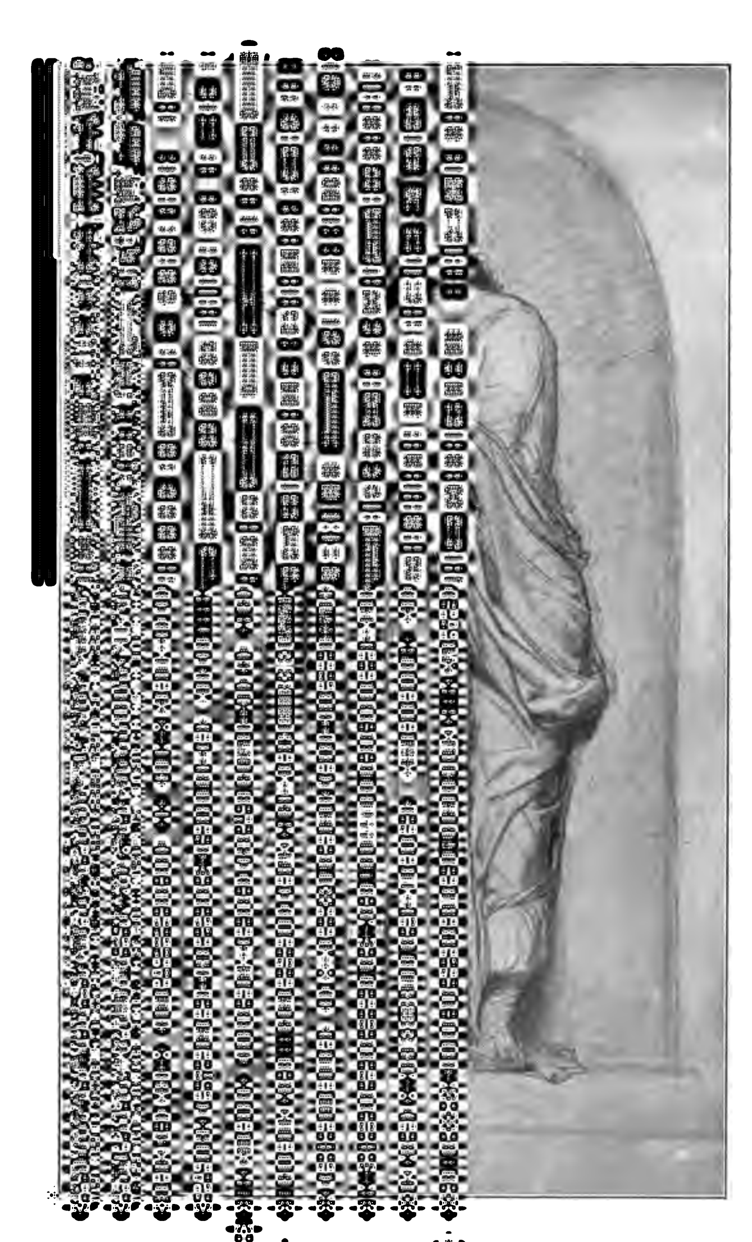


Marienlegende. Rechtes Flügelbild

Die dritte religiöse Trilogie versetzt uns in eine weit frühere Schaffensperiode des Künstlers zurück, in die Zeit, da er (1868) in seiner Vaterstadt endlich die lange vorenthaltene Anerkennung fand und grössere monumentale Aufträge erhielt, denen leider später kaum noch weitere gefolgt sind. Seine erste Aufgabe war die Ausmalung eines Saales in dem ernsten, mit Cypressen bestandenen Garten hinter dem Hause des Ratsherrn Sarasin. Wäre der ursprüngliche Plan zur Ausführung gekommen, in der Mitte Christus in Gethsemane, zu beiden Seiten Stimmungslandschaften mit der Flucht nach Egypten und dem Gange nach Emmaus, so würde in dieser Trilogie ein Zusammenhang mit dem Werke Lux fertus in tenebras gefunden werden können. Dort das Leben Christi, mit seinem Ringen um unser Heil im Mittelpunkte, hier die Wirkung, die von diesem Erlöserleben in die Welt ausstrahlt. Doch würde sich vielleicht bei der Ausführung eine peinliche stilistische Unebenheit zwischen der Gestalt des leidenden Christus und den Landschaften ergeben haben. — Der Christus in Gethsemane schien zu der Bestimmung des Raumes für gesellschaftliche Zwecke nicht zu passen, und so ward an seiner Stelle ein Harfe spielender König David als Mittelbild gemalt. David, in weissem Untergewande, von einem sehr gross aufgefassten lang herabwallenden roten Mantel umhüllt, hebt das bärtige, von langem Haare umwallte Antlitz begeistert nach oben, während seine Hände in die Saiten der Harfe greifen. Leider wirkt der Kopf sehr hart, und besonders störend sind die scharfen dunklen Ränder um die Augen. Böcklin hatte die harte Figur in einen künstlerischen Gegensatz zu den weichen Landschaften bringen wollen und darauf gerechnet, dass durch die harten Linien der Harfe der Kopf doch fleischig wirken werde. Das ist aber nicht der Fall, und dazu kam, dass die im Schatten gebrauchte grüne Erde anders auftrocknete als er erwartete. Trotzdem hielt er, wie Schick berichtet, diesen Kopf merkwürdigerweise

für „sein Gelungenstes im Fresko“ und wollte sich nicht von dem Missraten überzeugen lassen. Wer sehen will, wie dieser König David in der Seele des Künstlers gelebt, der muss sich die Skizze im Baseler Museum ansehen. Aus diesem Kopf spricht wirklich die Glut einer männlich-frommen Begeisterung. Zu Füssen Davids sitzt ein wunderschöner geflügelter Genius mit rosigen weichen Gliedern, eine der schönsten Kinderfiguren Böcklins und zugleich durch die Unbefangenheit und Natürlichkeit der Bewegung und die Vertiefung des seelischen Ausdrucks weit über das Niveau der „lebenden Bilder“ erhoben, wie sie sonst bei ähnlichen Motiven gestellt zu werden pflegen. Mit halb scheuer, halb bewundernder Ehrfurcht lauscht er dem begeisterten Gesang des königlichen Sängers. Zwar nicht eigentliche Frömmigkeit, aber ihre Voraussetzung in der kindlichen Seele, die Pietät, das ehrfurchtsvolle Aufschauen zu wahrer Grösse lässt uns der Künstler in diesem Kindesblicke schauen.

Den Flügelbildern ist nur in bedingtem Sinne ein religiöser Charakter zuzuerkennnen, da die religiösen Vorgänge nur als Staffage erscheinen, die jedoch auf beiden Bildern, wie immer bei Böcklin, harmonisch und bedeutungsvoll mit der Landschaft zusammenklingt. Die Ruhe auf der Flucht ist in der Kunst fast stets als ein von poetischem Zauber umflossenes religiöses Idyll behandelt worden. Dürer, Kranach, Altdorfer, Richter u. a. mit ihren Darstellungen, die uns so anmuten durch die echt deutsche, gemütvolle Auffassung des Gegenstandes, mit den Engeln, die mit dem Christkinde spielen, ihm vorsingen und vorflöten, mit ihrer poetischen Schilderung der lauschigen Waldeinsamkeit, wo die Rehe und Eichhörnchen sich zutraulich zu der heiligen Familie gesellen, — sie sind die Vorgänger, denen auch Böcklin gefolgt ist, nur dass er bei der gleichen Innigkeit deutschen Empfindens den Vorgang mit den Reizen italienischer Landschaft umgibt. In einer zarten italienischen Frühlingslandschaft mit



[illegible] König David



[illegible] in Gethsemane

einem Landhause, blumiger Wiese, blühendem Mandelbäumchen und dunklen Cypressen, deren düsterer Ernst den zarten Silberton des Ganzen noch wirkungsvoller hervorhebt, kredenzt ein Engelknabe der Maria, die ihr Kind auf dem Schosse hält, einen Labetrunk aus dem sprudelnden Quell, und der getreue Esel, der sie bis hierher getragen, schmaust behaglich von einem blühenden Rosenbusche. Eine süsse Stimmung poetischen Friedens ist über das Ganze ausgebreitet. — In dem Gegenstücke: „Der Gang nach Emmaus", wandern die drei Gestalten eilig dem hochgelegenen Orte zu, in einer stürmisch bewegten Landschaft, in der dunkle Wolkenballen mit dem Sonnenlichte kämpfen. Es ist, als bereite sich etwas Grosses vor, und das gewaltige Ringen in der Natur erscheint uns als ein Symbol der grossen Umwälzung in der Geisteswelt, die von dem Manne dort unten in der Mitte ihren Ausgang nehmen wird.

Sehr zu bedauern ist es, dass die Skizze zu dem „Christus in Gethsemane" nicht als Bild ausgeführt und der Öffentlichkeit zugänglich geworden ist. Die Witwe des Herrn Sarasin, Frau Sarasin-Sauvain, bewahrt diesen Schatz. Es ist ein tief ergreifendes Werk. So oft dieser Vorgang auch dargestellt worden ist, es gibt doch nicht viele Künstler, die es verstanden haben, das heilige Mysterium dieser Stunde uns wirklich so nahe zu bringen, dass wir im Innersten davor erschauern müssen. Mit wieviel Leere, wieviel inhaltloser Pose, mit wieviel unwahrer Sentimentalität hat man sich an diesem Vorwurfe versündigt. Man muss schon fast bis zu Dürer zurückgehen, um einen Künstler zu finden, der mit solchem Ernste dem Heiland in die Tiefe des: „meine Seele ist betrübt bis in den Tod", gefolgt ist. Mit edlem Takte hat Böcklin es vermieden, das Antlitz des Herrn sehen zu lassen. Der Kopf ist so weit zur Seite gewandt, dass vom Profil nur eine schwache Linie zu sehen ist. Aber wie ausdrucksvoll spricht diese Linie! Wie trägt die ganze Gestalt die Spuren des schwersten Kampfes an

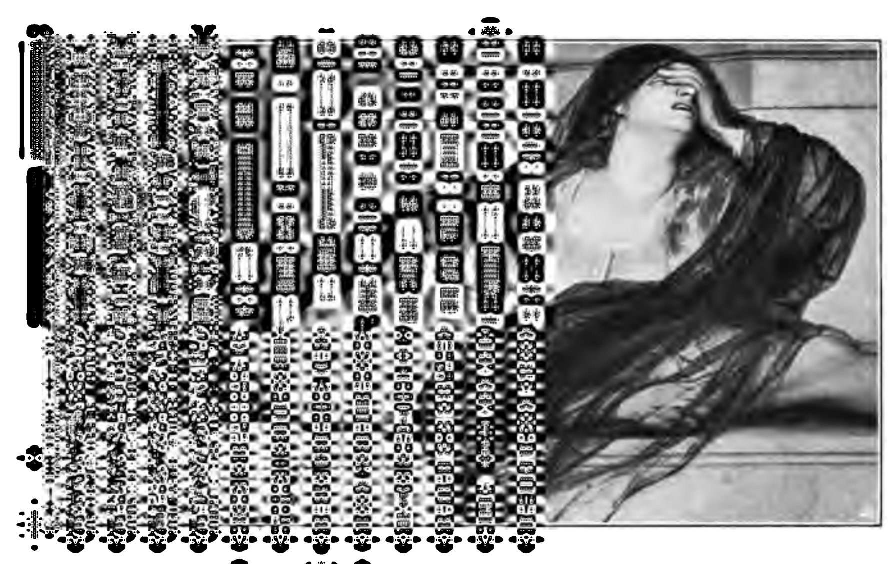
sich, den die Menschheit kennt! In tödlicher Erschöpfung kniet Jesus am Boden, das zur Seite gewandte Haupt nach oben erhoben, und streckt mit einer ergreifenden Gebärde der Schutzbedürftigkeit und willenlosen Ergebung die Arme vor sich hin, dem herniederschwebenden Engel entgegen, der mit einem Ausdrucke himmlischer Güte in dem liebreich lächelnden Antlitze mit der einen Hand die Arme des Heilands zart unterstützt und ihm mit der andern den Kelch reicht. Die ganze Gebärde versinnbildlicht aufs schönste, dass es die Hand der ewigen Liebe ist, die den Leidenskelch darbietet.

Der religiöse Schmerz in seiner höchsten Steigerung war überhaupt ein Thema, das Böcklin stets besonders zur künstlerischen Darstellung verlockt hat. Sein erstes religiöses Bild, die klagende Magdalena in Basel sowohl, als eins aus seiner Alterszeit, die letzte Variante der büssenden Magdalena, bezeugen, wie ihn diese Vorstellung beschäftigt, und im ganzen sind es nicht weniger als zehn Bilder, in denen sein Bemühen sichtbar wird, diese künstlerische Aufgabe stets tiefer zu erfassen und die Empfindung in neuen Nüancen immer zwingender zur Anschauung zu bringen. Und zwar sind es die beiden Frauen, die Jesu am nächsten standen, seine Mutter Maria, und Magdalena, die seine vergebende Liebe erfahren, welche er nicht müde wird in ihrem Schmerze um den Verlorenen zu schildern. Diese Bilder gehören ihrem Stimmungsgehalte nach in eine Reihe mit den „Herbstgedanken", der „Villa am Meer" und ähnlichen, nur dass sie die in jenen ausgesprochene Trauer über die Vergänglichkeit zur höchsten Steigerung bringen. Hier ist mehr als Wehmut über fallendes Laub, dahin geschwundene Jugend, vergangene Grösse; hier handelt sich's um die höchsten Güter, um Sein oder Nichtsein für die Seele.

Die Einleitung zu diesen Bildern bildet das Werk: „Magdalena an der Leiche Christi" im Museum zu Basel, im Jahre 1868

während des zweiten römischen Aufenthalts gemalt. Schick erzählt von der Entstehung des Bildes. Es sollte den Eindruck wiedergeben, den das Miserere von Allegri im Künstler hervorgerufen. Mit jenem Eindrucke verband sich die Erinnerung an Grabausstellungen in Kirchen und an alte Bilder mit dem toten Christus. Der frühere, nicht mehr vorhandene Entwurf, eine Kohlezeichnung auf blauem Papier, zeigte den Vorgang im kämpfenden Zwielicht einer verlöschenden Lampe. Das ausgeführte Gemälde hat Tageslicht. Es soll die harte, krasse Wirklichkeit wiedergeben. Man sieht des Künstlers Bemühen, durch Beschränkung auf das Wesentliche den Eindruck zu steigern. Der Körper Christi, auf einem weissen Marmortische ausgestreckt, ist unterhalb der Kniee abgeschnitten (was Böcklin später selbst ein Verstoss gegen die dekorative Wirkung zu sein schien); von Magdalena, die hinter der Leiche in einer Nische sitzt, ist nur der Oberkörper sichtbar. Er ist von einem schwarzen Schleier umwallt, der sich zum Teil auch über den Körper Christi ausbreitet. Der Kopf ist leicht zurückgelehnt, die Rechte mit einer etwas pathetischen Geste ausgestreckt; mit der Linken bedeckt sie die vom Weinen geröteten Augen, der Mund ist leicht verzogen. Ergreifend, wenn auch noch sehr gemässigt gegen spätere Darstellungen, ist der Ausdruck schmerzvoller Klage. Seine Wiedergabe hat dem Meister viel Mühe gekostet. Nach vergeblichen Versuchen mit Modellen hat er das Schluchzen an sich selbst im Spiegel studiert und alles aus dem Kopfe gemalt. Zum Christuskörper, zu dem noch eine Skizze vorhanden ist, hat er im Leichenhause Studien gemacht und sich bemüht, durch möglichste Wahrheit ergreifend zu wirken, ohne durch allzu krassen Naturalismus Ekel zu erregen. Er wollte „den Eindruck wehmütigen Friedens in den Zügen eines grossen Toten“ wiedergeben. Das Bild hat nicht die kraftvolle Farbenglut seiner späteren Gemälde. Seine wenigen Farben, Schwarz, Weiss, dazu das zarte Rosa des Gewandes der Magdalena und das bräun-

liche Gold ihres Haares ergeben aber eine sehr feine und zugleich ernste der Stimmung entsprechende Harmonie. Im Pariser Salon wurde das Gemälde zurückgewiesen. Es war zu deutsch empfunden, um dem romanischen Geschmacke zuzusagen. In Basel dagegen fand es grossen Beifall. Es wurden 1000 Franken an Eintrittsgeldern gelöst, und in den Zeitungen erschienen Gedichte zu seinem Preise. Auf uns macht das Werk einen etwas disharmonischen Eindruck, zumal im Rahmen der gesamten Böcklinschen Kunst. So echt Böcklinisch der Kopf der Magdalena mit seiner starken Empfindung auch wirkt, so ist doch der Christus zu akademisch-klassizistisch, um einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Böcklin selbst ist sich dieses Mangels sehr stark bewusst gewesen, und er hat ihn noch mehr empfunden, nachdem er die Gemälde Grünewalds in Kolmar kennen gelernt. Da fand er, was ihm selbst als Ideal vorschwebte und was er auch in diesem Bilde hatte verkörpern wollen. Er wollte ursprünglich Christus im Profile zeigen, den ganzen Körper steif und starr, so herb wie möglich im Ausdrucke. Trotz seiner Bedenken liess er sich auf Zureden Burckhardts, des begeisterten Verehrers der Renaissancekunst, verleiten, dem Christuskörper eine mehr schlaffe Haltung zu geben und den Kopf zur Seite zu drehen. Das geschah freilich auf Kosten der Wahrheit und Kraft des Ausdrucks. Jedoch ist gerade durch diesen unausgeglichenen Gegensatz zwischen den Gestalten Christi und der Magdalena das Bild kunsthistorisch höchst bemerkenswert. Wir haben in ihm einen interessanten Kompromiss zwischen der germanischen und italienischen Kunstauffassung vor uns. Dort das Streben nach möglichster Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, hier vorwiegend der Sinn für formale Schönheit. Dieselben Gegensätze ziehen sich ja auch durch die religiöse Kunst der Gegenwart. So wenig natürlich Wahrheit und Schönheit sich ausschliessen, so wenig kann formale Schönheit jemals den Mangel an innerem Gehalt ersetzen. Die Wage des Ur-



[illegible] Leiche Christi

teil
sich
Ern
lism
ist
Kur
Ge
har
nis
um

lism
Ur
üb
ist
un
de
lie
„V
de
ha

fr
d
e
I
l

teils, zumal wenn sich's um ein religiöses Kunstwerk handelt, muss sich immer da senken, wo die grössere Tiefe und der grössere Ernst in der Schale liegen, gleichgültig, ob's auf der Seite des Idealismus oder Realismus geschieht. Äusserlichkeit und Gehaltlosigkeit ist immer vom Übel, ob nun die Form von dieser oder von jener Kunstrichtung entlehnt ist. Freilich wenn schon einmal auf tieferen Gehalt verzichtet werden soll, dann, wenn sichs um religiöse Kunst handelt, noch lieber die klassizistische Dutzendware, als die Erzeugnisse eines Naturalismus, dem es auch bei religiösen Motiven nur um Aktstudien, Lichtreflexe und Farbenprobleme zu tun ist.

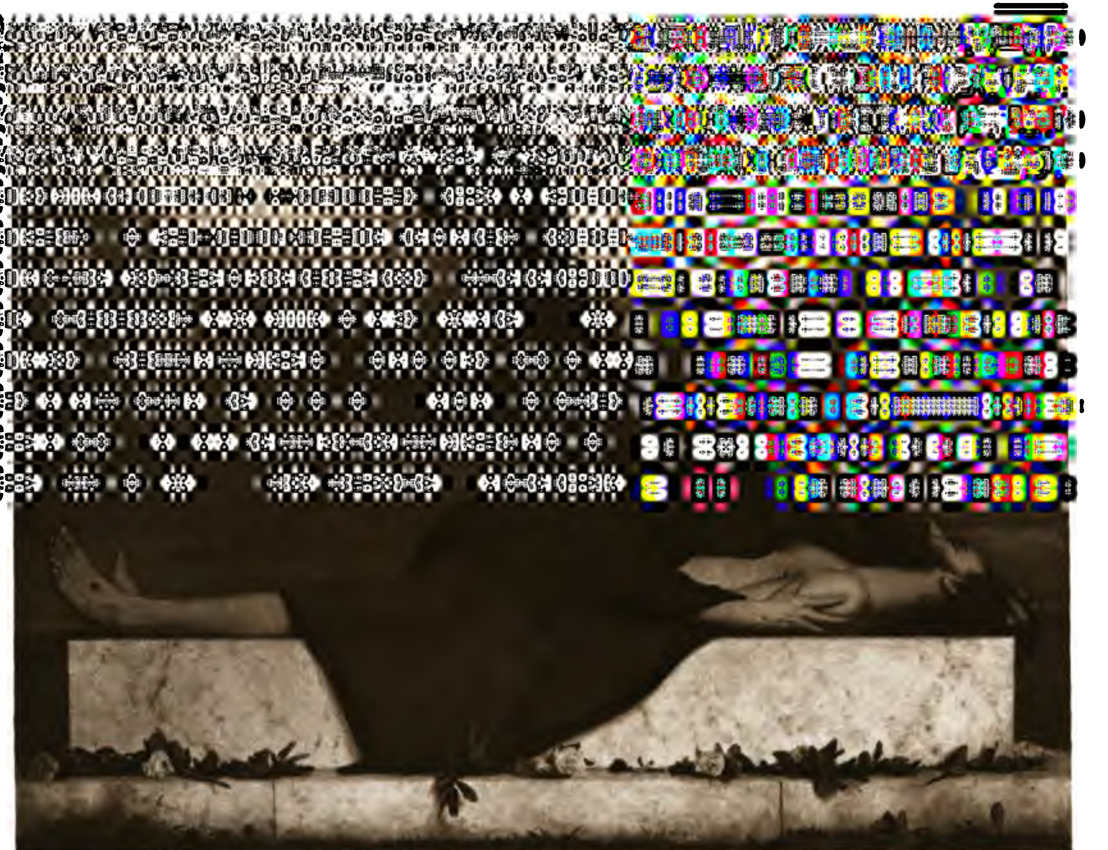
Wie wenig übrigens manche Leute auch den massvollsten Realismus in der Form vertragen können, dafür diene als Beispiel das Urteil Detzels (in seiner sonst sehr verdienstvollen Ikonographie) über die Baseler Pieta: „Noch unwürdiger und verzweiflungsvoller ist die Pieta von A. Böcklin im Basler Museum. Hier fehlt alles und jedes religiöse Verständnis, wenn man nicht annehmen soll, der Maler habe eine Karikatur auf den heiligen Gegenstand zu liefern beabsichtigt.“ Mit dem hier ausgesprochenen Vorwurf des „Verzweiflungsvollen“ werden wir uns bei der nun anzuschliessenden Besprechung der Berliner Pieta noch auseinanderzusetzen haben.

In diesem Werke hat der Künstler, nicht mehr beirrt durch fremde Beeinflussungsversuche, ganz sich selbst geben können. In diesem bekanntesten religiösen Bilde Böcklins haben wir zugleich eine der grossartigsten Äusserungen seines Genius zu bewundern. Das ist monumentale und zugleich durch und durch persönliche Kunst. Hier hat er dem Christus die seinem wahren Empfinden entsprechende Haltung gegeben. Starr und steif, lang ausgestreckt, den Kopf mit nur leichter Wendung nach oben gerichtet, liegt der Körper auf der Marmorplatte. Das Antlitz des Toten mit dem starken Barte ist freilich kein Heilandsantlitz. Jede göttliche Ver-

klärung geht ihm ab. Wir glauben eher einen kraftvollen Kriegshelden, den der Tod gefällt hat, vor uns liegen zu sehen. Doch ist das Werk im ganzen zu gross und christlich empfunden, als dass diese Ausstellung sich bei der Beurteilung zu sehr in den Vordergrund wagen dürfte. Die eigentümlich grosse Wirkung des Bildes, die sich freilich aus kleinen, ungenügenden Reproduktionen kaum ersehen lässt, beruht nicht am wenigsten auf seinem stark dekorativen Charakter, auf den Gegensätzen zwischen der nackten Christusfigur und der ganz verhüllten Maria, die sich über ihn geworfen, zwischen der starren Ruhe des Toten und der Maria und der Bewegung in der Gruppe der mitleidigen Engel, dem Lichte oben und dem Dunkel unten, dem starken und eindrucksvollen Farbengegensatz zwischen dem Dunkelblau des Mantels der Maria und dem roten Gewand des Engels, der tröstend den Arm nach der Trauernden hinabstreckt, endlich auch auf den vier Wagerechten übereinander, wobei der Arm des Engels die Verbindung zwischen der oberen und unteren Gruppe herstellt.

Aber das Werk ist mehr als dekorativ. Es ist wahrhaft monumental in der grossartigen Einfachheit und Tiefe der Komposition und des seelischen Ausdrucks. Die Grösse der Linienführung, die Licht- und Farbengegensätze, die Art, wie die himmlische Welt zu dem irdischen Vorgange in Verbindung gesetzt ist, das alles hebt die Empfindung des Bildes über das rein menschliche Mass hinaus und macht es zu einem religiösen Kunstwerk ersten Ranges.

Ein persönliches Erlebnis, der Tod mehrerer seiner Kinder, eine für den Kinderfreund Böcklin doppelt erschütternde Heimsuchung, war der Anlass zur Entstehung des Werkes. Die Engel tragen die Züge der Verstorbenen, und wegen dieser persönlichen Beziehung wollte sich der Künstler nicht von dem Bilde trennen. Später war es ihm durch die Behandlung, die es auf der Wiener Ausstellung erfuhr, und die Angriffe der Presse so verleidet worden, dass das



Mezzotinto Bruckmann

Pietà (Berlin)



Gemälde längere Zeit unbeachtet in seinem Atelier lehnte, ja als Ofenschirm benutzt worden sein soll, bis es dann in der Nationalgalerie das Hauptstück der dortigen Böcklinsammlung wurde. Neben der begeisterten Bewunderung, die dem Werke von religiös wie von künstlerisch interessierter Seite aus gewidmet wurde, hat es auch später nicht an Angriffen gefehlt. In einem nach Böcklins Tode erschienenen Aufsatze einer kirchlichen Zeitschrift lesen wir, allerdings unter Vorbehalt der Redaktion wegen des einseitigen Standpunktes des Verfassers: „Einen Gegenstand von so ungeheurer Grösse wie die Beweinung Christi zu keinem andern Zwecke darzustellen, als um eine ungeheure Kakophonie gewaltiger Massen von Rot, Blau und Leichenfarbe zu schaffen, das ist ein Unrecht gegen die Wahrheit und darum ein Unrecht gegen die Kunst". Ein solches Urteil, das nach den früheren Ausführungen der Widerlegung nicht mehr bedarf, kann freilich nicht befremden bei einem Kritiker, der für Böcklins Kunst so blind ist, dass er von der Toteninsel, dem geigenden Eremiten und dem Selbstporträt mit dem Tode als von „romantisch-sentimentalen Darstellungen" reden kann, die „im Stile der Gartenlaubeillustrationen das naive Publikum entzücken".

Ein „Gegenstand von ungeheurer Grösse" wird in obiger Kritik mit Recht die Beweinung Christi genannt, denn abgesehen von dem Schmerze des Erlösers selbst, wie er in dem Dürerschen Christuskopfe mit der Dornenkrone seine klassische Ausprägung gefunden hat, ist der Schmerz der Maria, in dem sich die Trauer um den geliebten Sohn mit dem Jammer um den verlorenen Heiland mischt, wohl der denkbar stärkste Affekt der Menschenseele. Es ist darum nicht zu verwundern, dass die Kunst nicht müde geworden ist, diesen Stoff in unzähligen Variationen zu behandeln, wobei alle erdenklichen Schattierungen des Schmerzensausdrucks von stiller Wehmut bis zur starren Ruhe der Verzweiflung vorkommen. Fra Bartolomeo, Botticelli, Michelangelo, Francia, Massys, Tizian, von neuern Feuerbach,

um nur einige der bedeutendsten Darstellungen zu nennen, haben in der Gestaltung dieses Gegenstandes ihr Bestes gegeben und der religiösen und künstlerischen Erbauung unvergessliche Werke geschenkt. Wodurch Böcklins Darstellung sich von den übrigen abhebt, das ist wohl der Umstand, dass er in der Schöpfung dieser so gross geschauten stummen verhüllten Gestalt, von der nur die eine Hand sichtbar wird, die den Arm Jesu umklammert, in der Skala des Schmerzensausdrucks vielleicht die höchste Stufe erreicht hat. — Aber, wird auch von Verehrern seiner Kunst eingeworfen, es ist doch im Grunde kein christliches, sondern ein heidnisches Bild, nicht von christlicher Stimmung, sondern von dem antiken Schmerzenspathos der Antigone erfüllt. Dem wäre entgegenzuhalten, dass die vom Schmerzgefühl eines Christen unzertrennliche Empfindung der Ergebung in Gottes Willen, des Vertrauens auf seine Führung, der Hoffnung auf den Sieg hier gar nicht zu Worte kommen durfte. Darin liegt ja gerade die eigentümliche starke Tragik des Schmerzes über den Tod Christi, dass mit seinem scheinbaren Untergange eben die Quelle jener frommen Empfindungen, die an die Gemeinschaft mit der Person Christi geknüpfte Gewissheit der Liebe Gottes, für die Jünger versiegt schien. So sehr also für die Gruppe der Maria und Christi jenes höchste, meinetwegen antike Pathos angemessen erscheint, so ist doch das Werk im ganzen durchaus von dem christlichen Gedanken siegreichen Trostes getragen. Er spricht sich zunächst schon in dem teilnehmenden Mitleide aus, das in den Mienen der kleinen Himmelsbewohner in der mannigfachsten Weise so rührend und naiv zum Ausdrucke kommt. Vor allem aber kommt in der Bewegung und Miene des grössern Engels die ungeheure Spannung zu befreiender Lösung, ohne dass aber der monumentalen Wucht des Bildes etwas geraubt würde. Schon der bereits erwähnte Farbengegensatz in den Gewändern des Engels und der Maria hat symbolische Bedeutung. Hier das dunkle Blau,

die Farbe der Trauer, dort das Rot des Engels, die Farbe der Freude und des Trostes. Dann der Arm, mit dem die himmlische Welt tröstend und helfend zum Erdenweh hinabgreift. Endlich und hauptsächlich das wunderbare Antlitz des Engels, dessen Lippen etwas von dem Lächeln umspielt, mit dem der Allgütige auf seine trauernden Geschöpfe herabblickt in dem Bewusstsein der Allgewalt seiner siegenden Liebe. Aus der Miene des Himmelsboten leuchtet schon etwas vom Glanze des Ostermorgens, dessen Schein er in das Dunkel da unten hinabsenden möchte.

In der „Kreuzabnahme" von 1876 — jetzt in der Berliner Nationalgalerie — ist die ganze trauernde Jüngerschaft um den toten Heiland versammelt. Nikodemus und Josef von Arimathia sind im Begriff, die Leiche aufzuheben, dahinter kniet Maria, zur Linken sucht Johannes die verzweifelte Magdalena zu trösten. Den Hintergrund bildet eine weisse Mauer, von Cypressen überragt. Kein religiöses Bild Böcklins hat eine solche entschiedene Ablehnung erfahren, und bei keinem ist auch in der Tat so sehr eine „Einstellung", ein Absehen von allem Gewohnten und Hergebrachten nötig wie bei diesem Werke.

So sehr es aber auf den ersten Blick befremden, ja abstossen mag, es lässt den Beschauer nicht los, sodass er immer wieder zu ihm zurückkehren muss.

Drei schwerwiegende Bedenken lassen sich gegen das Bild erheben. Zuerst die starke Verzeichnung und die krass naturalistische Wiedergabe der Christusgestalt, die dadurch etwas Verletzendes, ja für viele gewiss Abschreckendes bekommen hat. Selbst Floerke, der sonst gern bei Böcklin aus Fehlern Tugenden macht und alle Verzeichnungen als beabsichtigte Mittel zu stärkerer Betonung eines künstlerischen Gedankens auffassen möchte — was ihm in einzelnen Fällen bereitwillig zugestanden werden muss —, selbst er bezeichnet das Bild wegen seiner Zeichenfehler als unschön und erklärt die

Mängel daraus, dass es in einem zu kleinen Atelier gemalt sei, das ein Zurücktreten nicht gestattet habe. — Ein zweiter Fehler ist der, dass durch die Sondergruppe des Johannes und der Magdalena das Werk in zwei Abteilungen zerfällt und dadurch die Einheitlichkeit der Stimmung empfindlich gestört wird. Auch wird durch jene Gruppe ein novellistischer Zug hineingetragen, der dem schweren Ernste des Vorgangs nicht entspricht. Ferner gibt die Miene des Johannes sehr wenig die Vorstellung wieder, die wir vom Seelenleben jenes Lieblingsjüngers Jesu in uns tragen. Die dritte Einwendung muss sich gegen die Farbengebung wenden. Da ich das Original nicht zu Gesicht bekommen habe, darf ich darüber allerdings nur unter Vorbehalt reden. Aber wenn in den Beschreibungen von einer koloristischen Symphonie von höchster Pracht und Fülle geredet wird, wenn wir von den Farbengegensätzen weiss, tiefgrün, braun und gelb, blaugrün, rotbraun in den Gewändern, dem grünen, mit Blumen übersäten Rasen usw. hören, so mag doch der Zweifel erlaubt sein, ob nicht den Meister seine Farbenfreudigkeit verleitet habe, anstatt den erschütternden Vorgang mit einem Trauergewande zu umhüllen, ihm ein Festgewand anzulegen. Ich weiss sehr wohl, dass auch die alten Meister ihre ernstesten Gedanken häufig im buntesten Kleide vorstellen, aber die Berechtigung ist dadurch noch nicht erwiesen, und diese ästhetische Versündigung scheint uns doppelt befremdlich, weil wir wissen, dass Böcklin sich mehrfach eingehend über den Stimmungswert der verschiedenen Farbenzusammenstellungen ausgesprochen und diese Regeln auch sonst vielfach befolgt hat, und zwar nicht nur bei der Baseler Pieta, sondern auch in späteren Werken. Dies alles aber unter dem Vorbehalt, dass solche Bedenken vor dem Originale vielleicht schwinden würden, zumal versichert wird, dass „trotz der Farbenglut ein voller und gedämpfter Einklang erzielt sei“.

Trotz aller Ausstellungen und der Fremdartigkeit der Auffassung





Far

dass

im bunte

nicht

frea

Mezzotinto Bruckmann

Kreuzabnahme

übt das Bild doch einen starken Reiz aus. Böcklin hat sich auch hier bemüht, so herb und kraftvoll, konzentriert und wahrhaftig wie möglich die seelische Stimmung jener erschütternden Stunde vor uns lebendig werden zu lassen. Und das ist ihm in der Hauptgruppe sicherlich gelungen. In der Christusgestalt hat jenes Streben nach herber Wahrheit freilich zu Übertreibungen geführt. Aber aller Mängel ungeachtet ergreift auch diese Figur durch den Ausdruck der jammervollen Hilflosigkeit eines Menschenleibes, aus dem die Seele entflohen ist, und das Bewusstsein des Gegensatzes zwischen diesem Körper, der nicht mehr durch die Kraft eines gotterfüllten Willens regiert wird und dem einst von der grossen, heiligen Seele belebten und verklärten Leibe des Erlösers musste den Stachel des Schmerzes besonders tief in die Seele der Jünger drücken. So dient die Christusgestalt dazu, die Haltung der übrigen zu motivieren und besonders den Schmerzensausdruck der Maria verständlich zu machen. Wir finden dann in diesem Kopfe, den sie zwischen beide Hände presst, in diesem alten faltigen Matronenangesicht, an dem die vom Weinen nassen Haarstränge herunterhängen, in diesen ins Weite starrenden Augen eine ergreifende Veranschaulichung eines zu tränenloser Verzweiflung erstarrten Schmerzes.

Besonders anziehend ist der Kopf des Nikodemus, in dem sich der Ausdruck des Grams, der körperlichen Anstrengung des Hebens und des aufmerksamen Hinhorchens auf Josef vereinigt, um diesem Greisenhaupte einen Charakter von solcher Eindringlichkeit und Lebendigkeit zu geben, dass es sich den besten Köpfen der alten deutschen Schule würdig anreiht. Endlich würdige man die feine Abstufung der Empfindung, von dem ruhigen Ernst in der Miene Josefs zum verhaltenen Grame des Nikodemus, von da zum lauten Jammer der Magdalena und der starren Ruhe der Maria als dem Höhepunkte.

Die beiden letzten Bilder dieser Reihe, die Pieta in Basel im

Besitze des Herrn La Roche-Ringwald und die in Frankfurt im Hause des Herrn v. Flotow, zeigen wieder Jesus und Maria allein und ähneln sich sehr in der Auffassung. In beiden sucht Böcklin durch äusserste Vereinfachung die Stimmung möglichst zu konzentrieren. Von den beiden Personen sind fast nur die Köpfe zu sehen. Maria stützt mit der einen Hand das Haupt Christi, unter dem nur ein Stück des weissen Tuchs sichtbar wird, mit der andern hebt sie den Arm des Toten, so dass die Hauptlinien der Komposition fast die Figur eines rechtwinkligen oben offenen Vierecks bilden. Es sind zwei Darstellungen von einer grosszügigen Einfachheit und tiefem seelischem Gehalte. Der Christuskopf, im Profil und halb aufgerichtet, zeigt auf beiden Bildern den orientalischen Typus; die Haare sind rötlich und die Nase gebogen. Aber geschweige, dass darin etwas Fremdartiges und Störendes läge, wie auf Bildern mancher Künstler, die in der Meinung, durch Hervorhebung der Rasseeigentümlichkeit wahr zu wirken, in Wahrheit den Heiland der Seele des Betrachters entfremden, wird hier gerade durch die leise Betonung des Volkstypus dem Antlitze ein besonders lebenswahrer, persönlicher Zug verliehen. Vor allem aber zieht der Kopf an durch den Ausdruck tiefen, göttlichen Friedens. Man sieht hier, dass es dem Meister gegeben war, nicht nur die starre, majestätische Ruhe, sondern auch den Frieden des Todes ergreifend zur Darstellung zu bringen.

Wir haben in diesem edlen, friedevollen Heilandsantlitz einen Höhepunkt religiöser Empfindung bei Böcklin vor uns.

Merkwürdig, in welch verschiedenen Gestalten Christus der Phantasie des Künstlers erschienen ist. Welch grundverschiedene Typen: der edle, aber ziemlich leere Renaissancekopf auf der Pieta im Baseler Museum, der Naturalismus auf der Berliner Pieta, aufs äusserste gesteigert beim Christus der Kreuzabnahme, und endlich der Christus in Gethsemane und der zuletzt besprochene mit ihrem seelisch vertieften Realismus. Ein Christ wird am meisten in den beiden

Pietà (Frankfurt)

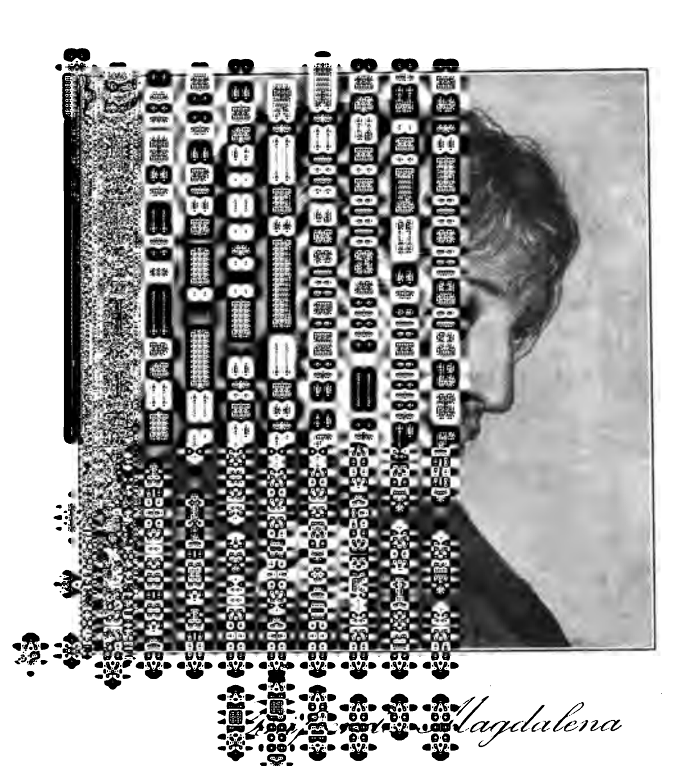
letztgenannten Darstellungen etwas von dem finden, was er bei einem Christusbilde sucht, dort das Kämpfen und Ringen, hier den Frieden einer gotterfüllten Seele.

Nicht so stark sind die Gegensätze bei der Maria. — Am meisten heben sich die Marien auf den beiden eben besprochenen Pietas voneinander ab. Das Antlitz auf dem Baseler Bilde mit den weitoffenen rotgeweinten Augen, den vielen Runzeln und den zum letzten Kusse sich spitzenden Lippen ist etwas bizarr, besonders in der Reproduktion, welche die Modellierung nicht so gut wiedergeben kann. Auf dem Frankfurter Bilde zeigt das in der oberen Hälfte von einem schwarzen Schleier verhüllte, an das Haupt Christi gelehnte Antlitz einen weit ruhigeren, edleren Ausdruck.

Auch sonst erscheint dies Werk bedeutender, zumal wegen der prachtvollen Farbengebung. Die Gruppe hebt sich von einer weissen, vom Abendrote überhauchten Mauer ab, über der ein Streifen Himmel mit herrlichen bläulich schwarzen Wolken sichtbar wird.

Neben der trauernden Maria fesselte Böcklin Zeit seines Lebens besonders die Gestalt der Magdalena, deren immer tieferer Erfassung eine ganze Reihe von Bildern gewidmet ist. Bekanntlich wird sie in der christlichen Überlieferung mit jener „grossen Sünderin" identifiziert, die im Hause Simons die Füsse Jesu mit Tränen benetzte und aus seinem Munde das Wort hörte: „Ihr ist viel vergeben, denn sie hat viel geliebt". Bei diesem Worte kommt mir eine Stelle in Tolstois Anna Karenina in den Sinn. Im Gespräche mit seinem Freunde Stephan Arkadjewitsch spricht Lewin seinen Widerwillen gegen gefallene Weiber aus. Sein leichtlebiger Freund fragt dagegen: „Und die Büsserin in der Bibel?", worauf Lewin antwortet: „O halt inne! Christus würde diese Worte nie gesprochen haben, hätte er wissen können, wie man mit ihnen Missbrauch treiben würde". Von demselben Missbrauche zeugen eine ganze Reihe von Darstellungen der büssenden Magdalena in der Kunstgeschichte, und

zwar viele der berühmtesten. Tizian, Coreggio, Battoni und manche andere, was lassen sie sehen? die „schöne Sünderin“, ein mit allen Reizen ausgestattetes Weib, dessen Schönheit einen pikanten Beigeschmack bekommt durch ihre „interessante“ Vergangenheit. Ein schönes Weib, das mit ihrer Busse kokettiert. Erinnern wir uns an das an sich gewiss schöne Gemälde Battonis in Dresden. In der Höhle liegt das schöne Weib, malerisch hingestreckt, von Totenkopf, Bibel und andern herkömmlichen Requisiten umgeben und spielt ihre Rolle in dem Trauerspiele: „die büssende Magdalena“ oder „die schöne Sünderin“. — Den Künstlern, die diese Aufgabe ernst nahmen, schliesst sich Böcklin aufs würdigste an. Wie wohltuend berührt der tiefe, unerbittliche Ernst seiner Magdalena! Schon in den früheren Varianten des Themas macht er sich geltend, wenn sich auch bei ihnen noch Anklänge an die herkömmliche Auffassung finden, wie bei dem Bilde von 1879 (bei Herrn La Roche Ringwald in Basel), das wegen seiner zu starken Annäherung an den Rubensschen Typus keine rechte Wirkung übt. Dagegen war es mir geradezu ein religiöses Erlebnis, als ich vor der Magdalena aus dem Jahre 1895 stand. Es ist ein Brustbild. Magdalena ist ganz in ein schwarzes Tuch gehüllt, das auch den Hinterkopf bedeckt und aus dem nur das Antlitz und eine Hand hervorsieht, die das Tuch auf der Brust zusammenhält. Die unregelmässigen, aber edlen Züge weisen die Spuren starker seelischer Erregung auf. Die grossen Augen starren in die Ferne, Tränen rollen über die hageren Wangen herab, und der Mund ist schmerzlich verzogen. Aus dem ganzen Antlitze liest man die Klage: Meine Herzensreinheit ist für immer dahin! — So tritt in diesem Bilde der in allen seinen religiösen Werken von uns beobachtete starke künstlerische und sittliche Ernst Böcklins besonders deutlich hervor, der jede sinnenfällige Wirkung, jede Nachgiebigkeit gegen den Geschmack an leerer gefälliger Schönheit beharrlich verschmäht und einzig bemüht ist, ein starkes inneres



Magdalena

Gottvater zeigt Adam das Paradies

Fühlen zu möglichst klarem und eindringlichem Ausdrucke zu bringen.

Diesen Hauptwerken reihen sich eine kleine Anzahl andrer an, die man, wenn rubriciert werden soll, unter der Bezeichnung religiöser Genrebilder zusammenfassen könnte.

Einen poetisch-naiven Zug trägt das Bild: Gott Vater zeigt Adam das Paradies (gemalt 1884, jetzt im Besitz von Herrn Tölle in Barmen), eine der liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Die erste Begegnung Gottes mit der Menschenseele ist nie gewaltiger geschildert worden als in dem allbekannten Fresko der Sixtinischen Kapelle, wo Gott in einer Wolke heranschwebend auf den noch in träumerischem Halbbewusstsein liegenden Adam mit ausgestrecktem Finger den Funken des vollen Lebens überspringen lässt. Zu dieser Darstellung bildet das Böcklinsche Bild sozusagen eine Ergänzung. Was er innerlich geschaut, das war nicht der allmächtige Schöpfer des Lebens, sondern der gütige Vater. Ihn lässt er uns sehen als milden alten Mann mit weissem wallendem Bart und im Sternengewand, wie er sein Geschöpf mit liebender Sorgfalt umfasst, als fürchte er es zu zerbrechen, und ihm freundlich lächelnd den schönen Garten mit seinen Bäumen und bunten Blumen zeigt, den er für ihn „aufgebaut" hat. In dieser Figur Gott Vaters zeigt Böcklin so recht seine typenbildende Kraft. Wie Michelangelo den seitdem unzähligemale nachgeahmten Typus des allmächtigen Vaters geschaffen hat, so Böcklin den des „lieben Gottes" der Kinder und des Märchens. Und dieser Adam! Er hat ihn nicht als das schon vollendete Ebenbild Gottes gebildet, wie er etwa auf Schwinds schönem Rundbilde zur Seite Evas sitzt und dem Gesange der Engel lauscht, sondern mit echt realistischer Empfindung als die Menschenknospe, welche die vollkommene Blüte noch unentwickelt in sich verbirgt, zu der sie sich unter Gottes Hut erschliessen soll. Hilflos, noch blöde und schwer von Begriffen, als sei er eben vom

Himmel gefallen oder erst aus dem Erdenklosse geformt, ein unentwickelter Knabe, so lässt er sich von seines Schöpfers und Vaters schützendem Arme umfassen. Die märchenhafte, von leisem Humor umwobene Darstellung ist äusserst glücklich gewählt. Es ist, als wehten uns leise Düfte und Klänge aus einer fernen, in blauem Nebel verhüllten glücklichen Urzeit aus diesem Bilde entgegen.

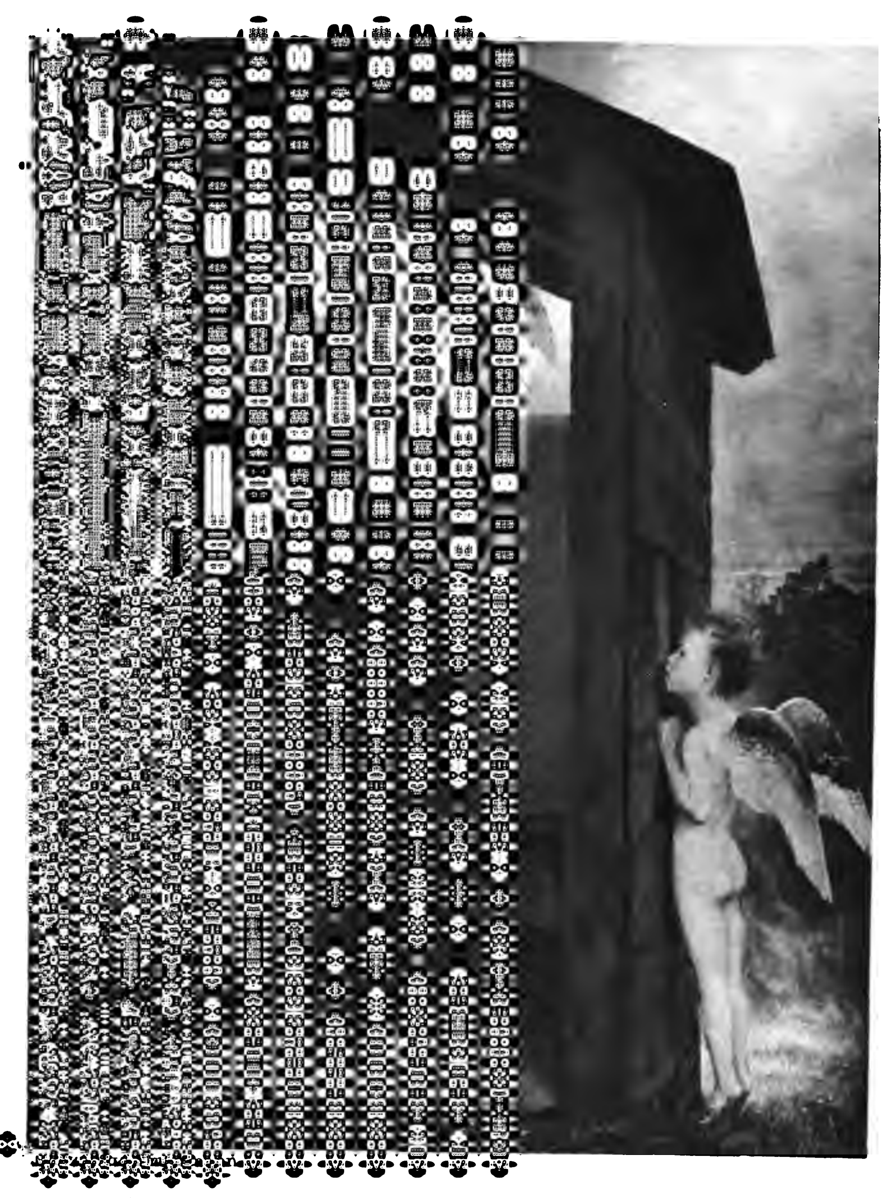
Der „geigende Eremit", ein sehr bekanntes und beliebtes, weil jedermann verständliches Bild wird eben deswegen von manchen Kunstleuten etwas schief angesehen. Es ist ihnen zu viel darin erzählt. Man kann sich eine Geschichte zu dem Bilde ausdenken, die Geschichte eines Menschenlebens, das nach Kämpfen und Leiden in einem lieblichen Idyll friedevoll ausklingt. Wers noch nötig hat, der vergleiche doch einmal dies Bild mit ähnlichen Darstellungen im Stile der illustrierten Blätter, um sich zu überzeugen, dass hier doch etwas andres zu sehen ist als ein gewöhnliches Genrebild.

Sicher hat auch dies Werk mitgeholfen, das Streben nach grösserer Vertiefung und künstlerischer Ausgestaltung des Genrebilds wachzurufen, wie es auf den Kunstausstellungen der letzten Jahre vielfach bemerklich wird.

Die Wahrheit, Einfachheit und Stärke der Empfindung, die glückliche Mischung von weihevollem Ernst, zarter Poesie und anmutiger Heiterkeit machen das Werk zu einem Stimmungsbild voll religiös-sittlichen Gehalts, das sich hoch über das Niveau der Genrebilder gewöhnlichen Schlags erhebt. Der alte, ehrwürdige Mönch, der mit „reinen Klängen und frischen Blumen" vor der Himmelskönigin seine Andacht hält, die köstliche Figur des Engelbübleins, das sich auf den Zehen emporreckt und halb ehrfürchtig, halb neugierig mit geöffnetem Mündchen durch die Ritze lugt, und oben die kleinen Engel in ihrer herzlichen Freude über den Alten, der ihnen so wesensverwandt ist, — das alles ist ein hohes Lied auf die wahre Kindlichkeit, die das Herz jung hält, auch wenn der Alters-

dem Erdenklosse geformt, ein un-
er sich von seines Schöpfers und Vaters
Die n ichenfiche, von leisem Humor
glücklich gewählt. Es ist, als
Klänge aus einer fernen, in blauem
aus diesem Bilde entgegen.
sehr bekanntes und beliebtes, weil
deswegen von manchen
Es ist ihnen zu viel darin er-
zu dem Bilde ausdenken,
das nach Kämpfen und Lei-
Wers noch nötig
mit ähnlichen Darstellungen
überzeugen, dass bloss
Genrebild.
Streben nach grösserer
des Genrebildes wach-
letzten Jahre vi.

Empfindung, die
Poesie und
voll
der Genrebild
Mönch, der mit
Himmel
halb
und die
Alten, der
Lied auf die
auch wenn der Alters-



Der Eremit

schnee auf dem Haupte liegt. Das ist ein Bild, an dem der alte Wandsbecker Bote seine Freude gehabt haben würde, so ganz in der Stimmung seines Verses:

> Gott, lass dein Heil uns schauen
> Auf nichts Vergänglichs trauen,
> Nicht Eitelkeit uns freun!
> Lass uns einfältig werden,
> Und vor dir hier auf Erden
> Wie Kinder fromm und fröhlich sein.

Den Einsiedler, der in der Weltabgeschiedenheit einer einsamen Natur mit seinem Gott allein ist, finden wir auch auf andern Böcklinschen Bildern. In der Schackgalerie hängt aus der ersten Schaffensperiode das Bild des büssenden Eremiten. Welch ein schroffer Gegensatz zu dem eben besprochenen! Oft ist dieser Gegenstand in der Kunst behandelt worden, meist im Anschluss an die Figur des heiligen Hieronymus. Ein Gemälde Tizians besonders ist dem Böcklinschen nahe verwandt. Aber wieviel straffer, geschlossener, ernster ist hier die Wirkung. Schon das schmale Hochformat hilft dazu. Ein steiler, von Gebüsch und Bäumen überragter Felsabhang; oben nur ein Stückchen Himmel. Auf einem Vorsprung kniet vor einem roh aus Baumstämmen gefügten Kreuz die stämmige Gestalt des Einsiedlers, auch er in seiner ganzen Haltung, den hochgezogenen starken Schultern, zwischen denen das zurückgebogene Haupt mit dem kahlen Schädel und dem wilden Barte steckt, eine viel wuchtigere Erscheinung als der Heilige Tizians, und schwingt die Geissel über dem entblössten Rücken. Dieselbe stürmische Rücksichtslosigkeit, mit der er vor Zeiten seinen Mitmenschen übel mitgespielt, kehrt er nun in selbstquälerischer Busse gegen sich selbst. Weist das Bild auch noch nicht die symmetrische Klarheit der späteren Werke auf, so zeigt es doch den Vorzug aller Böcklinschen Bilder, den Zu-

sammenklang von Figur und Landschaft zu einer starken Stimmung. Darin ist ihm auch das dritte Einsiedlerbild verwandt, weniger bekannt, aber noch bedeutender als das vorige. In einer von Felsen umschlossenen Steinwüste kauert ein alter Eremit. Tief ist das Haupt mit dem mächtigen kahlen Schädel herabgesunken, die knochigen zitternden Hände halten den Rosenkranz. So wartet er, selbst schon seit langem innerlich ein Gestorbener, auf den erlösenden Tod.

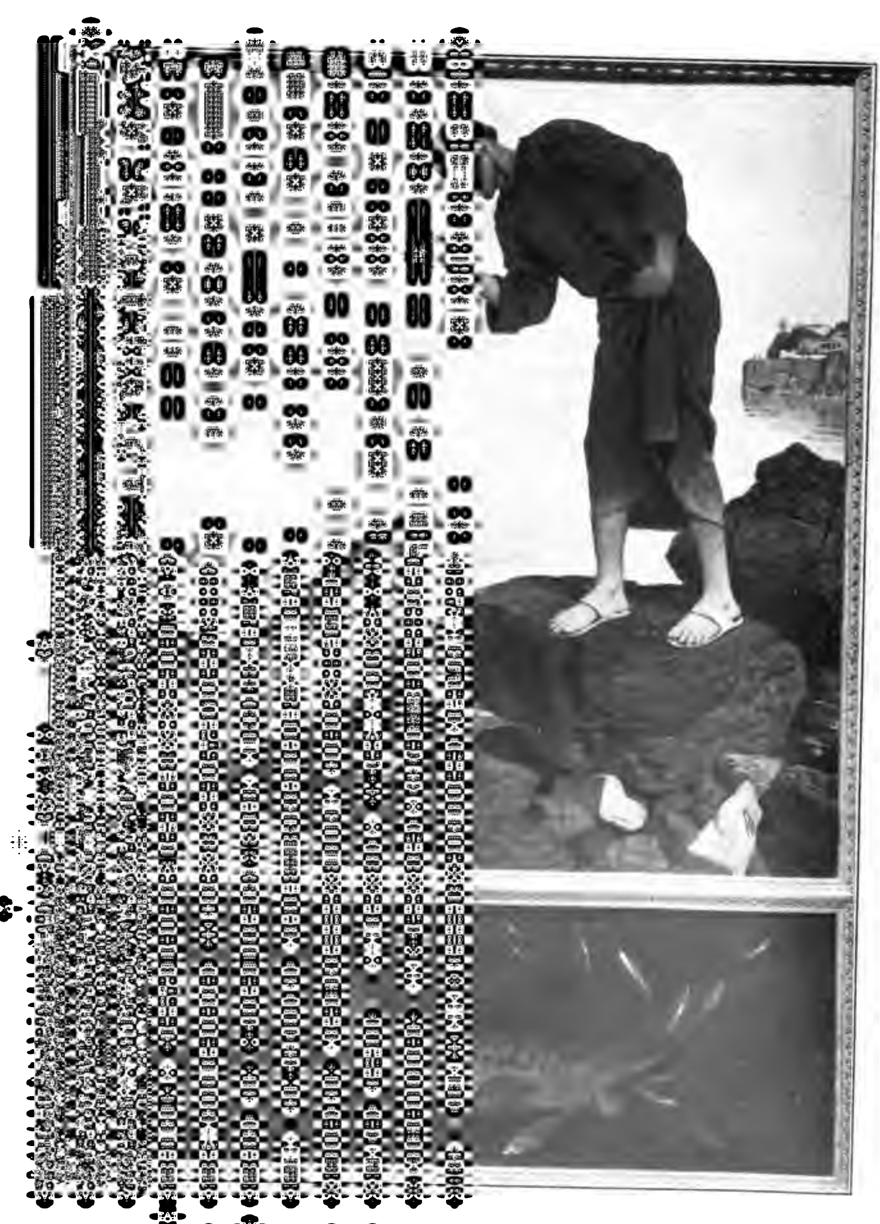
Man könnte fast sagen, wir haben in diesen drei Einsiedlerbildern eine Schilderung der mittelalterlichen Frömmigkeit vor uns, nach ihrer asketischen, ihrer poetisch-mystischen und ihrer kontemplativen Seite.

Zum Schluss mögen zwei Bilder genannt werden, die an sich im Werke des Meisters nur eine sehr bescheidene Rolle spielen, aber doch in ihrer Art für seine Weise sehr bezeichnend sind. Das eine, Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers, kann als lehrreiches Beispiel dafür dienen, wie unbekümmert die trotzige Gesundheit und Einfachheit Böcklins ihren eigenen Weg geht und sich von der überempfindlichen, perversen, und nur auf starke Reize reagierenden Empfindungsweise vieler Modernen so gänzlich unbeeinflusst zeigt.

Wer unbefangen die einfache, kurze Erzählung von der Salome im Evangelium liest, wird sicherlich nicht begreifen, wie moderne Maler und Dichter dazu gekommen sind, einer den andern nachahmend, in ihr den Typus einer dekadenten, perversen Sinnlichkeit darzustellen. In der Literatur haben Sudermann und Wilde, in der bildenden Kunst Corinth, Slevogt und viele andere dies Gericht für den verdorbenen Magen ihres Publikums schmackhaft gemacht. Zu höchster künstlerischer Vollendung hat Klinger diesen Typus in seiner Büste der Salome gesteigert. Nur dass es eben nicht die Salome der Bibel ist. Böcklins Bild wirkt neben jenen modernen Darstellungen nüchtern und prosaisch, aber es berührt wohltuend durch die Unbefangenheit und Ehrlichkeit, mit der er



[illegible] in der Steinwüste



[illegible] predigt den Fischen

den Stoff angeschaut. Es gibt die Halbfigur eines Weibes von einer gewissen rohen Natürlichkeit, das den Kopf mit einem Ausdruck natürlichen Widerwillens vor dem grässlichen Anblick des Leichenhauptes in ihren Händen zur Seite wendet. Die Gestalt hebt sich ab von dem dunklen Kerker, in dessen Hintergrund der Henker das Schwert abwischt.

Im letzten Bild, „Antonius predigt den Fischen", hören wir eine humoristische Sittenpredigt.

Wer aus Reproduktionen etwa nur den oberen Hauptteil kennt, die hagere Gestalt des Heiligen, der sich in eifriger Rede mit den Armen gestikulierend zu den Fischen wendet, unter denen als Hauptzuhörer ein Hai mit komisch andächtigem Blick und gefalteten Flossen der Predigt lauscht, — der könnte fast auf den Verdacht kommen, es mit einer Verhöhnung der Frömmigkeit zu tun zu haben. Anders wird aber die Sache, wenn wir in der Predelle zusehen, wie der andächtige Hai im blauen Wasser gemächlich seine Mitzuhörer verschlingt. Also nichts als eine harmlos lustige Satire auf die Heuchelei.

Dies Bild mag als eine Art Satyrspiel nach dem tragischen Ernst der religiösen Hauptwerke des Meisters den Schluss machen. —

Vielleicht ist es mir gelungen, manchem, der bisher abseits gestanden, ein näheres Verhältnis zur Kunst unsers Meisters zu ermöglichen und diesen oder jenen Böcklinverehrer auf eine bisher vielleicht von ihm nicht genug gewürdigte Seite seiner Kunst hinzuweisen.

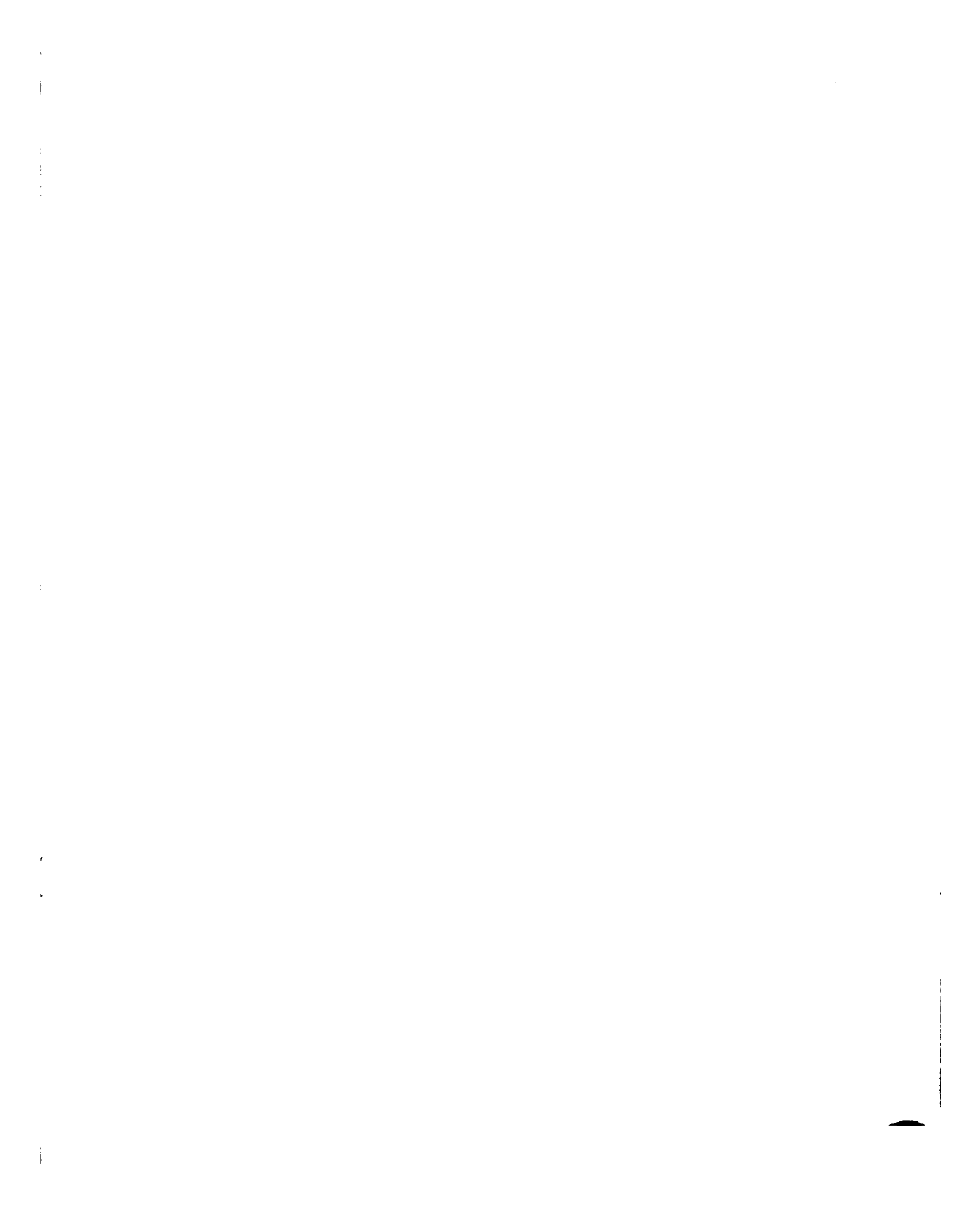
Auch die christliche Kunst wird gut tun, aufmerksam auf das zu hören, was dieser grosse und tiefe, wahrhaftige und starke Künstler ihr mit seinen religiösen Bildern zu sagen hat; und ich sollte denken, es sei nicht wenig.

Wie sehr auch seine Auffassung der Ergänzung durch eine noch mehr christlich vertiefte Betrachtungsweise bedürfen mag, er ist doch

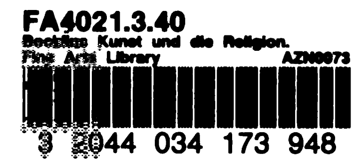
einer der Wegweiser zu einer grossen, monumentalen religiösen Kunst, wie wir sie ersehnen. Und zur Lösung des zu Anfang genannten Kulturproblems, eines der wichtigsten der Gegenwart, Kunst und Religion in immer innigere Berührung zu bringen, hat seine ganze Kunst mit ihrer klaren und tiefen Symbolik nicht wenig beigetragen. Und endlich: Böcklin war ein Künstler, der nichts so sehr fürchtete als die Phrase. Die Phrase ist der Todfeind der Religion wie der Kunst. Wo sie fehlt, wo beide echt sind, da ist die Möglichkeit gegeben, dass sie sich zusammenfinden in der Verehrung des Einen, der sagen konnte: Ich bin die Wahrheit!

Alles in allem, wir müssen wünschen, dass eine künftige Kultur geschichte des neuen Jahrhunderts eines ihrer ersten Kapitel überschreiben könne:

Böcklin als Erzieher.







die Religion

ED TO

4055 40

DERY 924